

МАСТАЦТВА

ISSN 0208-2551

№3(252)200

БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ

ДУХОЎНАСЦЫ І ТЭАТР
СТО ГАДОЎ БЕЗ ЧЭХАВА
“АДКРЫТЫ ФАРМАТ” У МІНСКУ



3

БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ



Р. ЯНКОЎСКІ



В. САЛЕЎ



Б. ЛУЦЭНКА

Ёсць праблемы так званай навывшанай складанасці. Да шэрагу такіх і адносіцца праблема, аб якой напярэдадні Міжнароднага дня тэатра разважаюць доктар філасофскіх навук, заслужаны дзеяч культуры РБ, тэатральны крытык В.А. Салееў, народны артыст РБ, заслужаны дзеяч мастацтваў РБ, мастацкі кіраўнік НАДТ імя М.Горкага Б.І. Луцэнка, народны артыст СССР, лаўрэат прэміі "За духоўнае адраджэнне" 2003 года Р.І. Янкоўскі.

Ёсць праблемы так званай навывшанай складанасці. Да шэрагу такіх і адносіцца праблема, аб якой напярэдадні Міжнароднага дня тэатра разважаюць доктар філасофскіх навук, заслужаны дзеяч культуры РБ, тэатральны крытык В.А. Салееў, народны артыст РБ, заслужаны дзеяч мастацтваў РБ, мастацкі кіраўнік НАДТ імя М.Горкага Б.І. Луцэнка, народны артыст СССР, лаўрэат прэміі "За духоўнае адраджэнне" 2003 года Р.І. Янкоўскі.

В. Салееў. Я бы хацеў спачатку паразважаць вельмі каротка пра два гэтыя перапапачтковыя пытанні: што ёсць духоўнасць, на выпулю думку, і хто такі духоўны чалавек? І, канешне, прабачце філосафа за філосафскае пытанне, ці абумоўлівае глабалізацыя духоўны крызіс. Гэта ў якасці прэамбулы. А далей вы вольныя распавесці пра ўсё, што вам жадаецца.

Прыкладам, я пачну. Ёсць меркаванне, якое пануе і на сёння, што класічнае разуменне духоўнасці з'яўляецца адзіным і вызначальным. Чаму так думаюць? Таму што ў нас семдзесят год панавала пэўная ідэалогія. І гэтай ідэалогіяй, быццам, замянялася паніжце духоўнасці. У класічным разуменні духоўнасць – гэта толькі тое, што звязана з верай. Нават руская ці беларуская мова рэагуе на гэта наступным чынам: «духоўная асоба» – гэта служка царквы ці касцёла. Сёння, дзякуй Богу, мы жывём у час, калі існуе свабода сумлення, калі царквы будуцца, а не разбураюцца. Але для большасці нашых людзей гэта застаецца адзінай, я падкрэсліваю, меркай духоўнасці. Як вы глядзіце на гэтую праблему?

Б. Луцэнка. У азначэнні духоўнасці заўсёды знойдзецца нейкая праблема. І на мой погляд, не слушна, што «духоўная асоба» вызначае духоўнасць. Што ж такое «духоўны чалавек»?.. Духоўны чалавек – гэта той, які жадае нас прылучыць да вечнасці, да Бога. Калі я гляджу спектакль і ён прылучае мяне да вечнасці, я кажу, што ў ім закладзена «міна духоўнасці». Калі не закладзена, я смяюся, я рагачу – ну, нармальны, добры спектакль, смешны, трагічны, які загодуе, але ён не далучае нас да яшчэ існасці. І вось мы апошнім часам звярнуліся да п'есы Кладэля «Апавяшчэнне Марыі» па заказе Хрысціянскага адукацыйнага цэнтру на чале з Уладзікам Філарэтам. Не проста заказу, але і матэрыяльна дапамог ажыццявіць. А ўзяк гэты прасект зусім выпадкова. Рыгор Даўгяла на адным з прыёмаў кажа: «Барыс Іванавіч, мы б хацелі, каб вы паставілі Кладэля ў нашым тэатры». Я пытаю: «Якую п'есу?» – «Апавяшчэнне Марыі». «Я не чытаў...» Шчыра сказаў і трошкі пачырванеў. Ён кажа: «Я вам прынясу!» Я прачытаў. Я муну сказаць, не ўсё я там зразумеў, не пра ўсё здагадаўся. Потым я пачаў учытвацца, унікаць у гэтую праблему. І мне здалася, што п'еса проста выдатная. Я рады, што ў нас адбылася гэтая прэміера, што спектакль ужо ідзе на сцэне нашага тэатра. Спектакль задумваўся, як заклік да прымірэння паміж праваслаўем і каталіцызмам. Бо заказ быў праваслаўным, а падзеі ў п'есе каталіцкія. І мне было асабіста прыемна, што на гэтым спектаклі быў Уладзіка Філарэт, што побач з ім сядзеў нунцый, прадстаўнік Папы. Сядзелі і католікі, і праваслаўныя. І разам суперажывалі таму, што адбываецца на сцэне. І разам плакалі, і спачувалі героям. Уладзіка Філарэт нават у сваім лісце пазначыў, што ў спектаклі: «Вы ствараеце каркас для прымірэння розных людзей». І гэта важнае пытанне. Калі спектакль сапраўды стварае каркас для прымірэння розных людзей, розных рэлігій, розных народаў, то ў гэтым таксама ёсць заклік да духоўнага пачатку.

Уважаемый Борис Иванович! Уважаемые сотрудники театра! Позвольте выразить слова сердечной благодарности и искреннего восхищения вашей талантливой деятельностью и, особенно, вашим творческим отношением к работе над постановкой драмы-мистерии Поля Клоделя «Извещение Марии».

Искусство – символическое выражение чувств, мыслей и пережитого опыта, которое не может быть артикулировано иначе, это знак идентификации, это язык, и оно имеет образовательное значение. Все эти качества важны как для диалога, так и для общения.

ДУХОЎНАСЦЬ І ТЭАТР

Ваш вклад является поистине неоценимым сокровищем не только для возрождения и распространения христианского искусства и для духовного единения христианских народов в силе братства и любви, но эта постановка очень полезна и для всего нашего общества, так как утверждает нравственные идеалы.

С искренним уважением,

Митрополит Минский и Слуцкий,
Патриарший Экзарх всей Беларуси.

В. Салееў. У канцы 2000 года ў нас адбылося сумеснае паседжанне Акадэміі навук Расіі і Беларусі «Вынікі XX стагоддзя». Я там выступаў у адной з секцый. І тэмай майго выступлення была менавіта духоўнасць, яе сучаснае паніжце.

Калі зыходзіць з двачынага, як слушна заўважае Барыс Іванавіч, то бок калі прызнаць, што слова «вера» было на пачатку ў тым ліку і сучаснага разумення духоўнасці, я адначасова, як сучасны філосаф, лічу неабходным дадаць да яго яшчэ тры. Гэтыя тры слова: «ісціна», якое вы таксама назвалі, хачу трактоўкі яе могуць быць розныя. Вы ж ведаеце, што Шры Раві Шанкар сказаў адно, а ў Бібліі напісана «я ісціна, я пуць», а навуковец лічыць, што ісціна – гэта проста веды, падвержаныя на практыцы. Аднак не будзем спрачацца. Побач з верай і паніжцем ісціны патрэбны яшчэ два дарагіх для мяне паніжця. Гэта «добра», як грунт «маральнасці», «этычнасці», і «прыгажосць», якая стварае эстэтычную частку культуры, мастацкую. Усё разам і дае нам сучаснае паніжце духоўнасці. І ў ёй самае галоўнае, вы слушна сказалі, двачына рэчы, якія застаюцца назавуся, на ўсіх чатырох гэтых кампанентах, як я пішу ў сваіх кніжках, «ядро культуры». Пры любым грамадстве існуе ядро культуры, якое складаецца з чатырох гэтых сфераў. Ёсць інстытуцыі, якія выпрацоўваюць гэтыя кампаненты. У нас трагедыя, што «добра» раней выпрацоўвалі сям'я і царква. А сёння ні тое, ні іншае.

Б. Луцэнка. Чаму? Царква сёння таксама...

В. Салееў. Дай Бог! Таму патрэбныя няздольныя чытанні. Або, скажам, інстытуцыяй для прыгажосці з'яўляецца мастацтва. Навука з'яўляецца інстытуцыяй для сапраўдных ведаў.

Б. Луцэнка. Мэта навукі, безумоўна, абавязальнае досведу чалавецтва. Стаць на навуковы пункт гледжання – значыць абавязальна...

В. Салееў. А духоўны чалавек, пярэйдзем на асобу, гэта чалавек, які ўтрымлівае хача б чатыры гэтыя асновы. Хача бы, і я магу даказаць, што наш селянін XIX стагоддзя шмат больш духоўны за сучаснага доктара навук. Таму што ён меў шчырую веру. І ў яго была, па большай частцы, сапраўдная маральнасць.

Б. Луцэнка. Вы правільна закрунулі слова «добра». Калі чалавек не мае заклікаў да дабраці, далей няма чаго рабіць.

В. Салееў. Як вы, Расціслаў Іванавіч, разумеце духоўнасць?

Р. Янкоўскі. Я веруючы чалавек, вельмі веруючы. Гэта ў нас у сям'і і ў родзе. Я хаджу ў царкву і, на жаль, не заўсёды знаходжу сапраўдную духоўнасць у той царкве, якую я шаную, якой я накінаюся, разумею. Таму што калі ты стаіш на споведзь у нашай праваслаўнай царкве да аднаго духоўніка, да яго – вялікая чарга. А другі, глядзіш, свабодны – два-тры чалавекі. Пытанне невыпадковае, таму што гэта тая самая «духоўная» асоба, якая стаіць паміж табой і Госпадам. І вось адзін мае да гэтага здольнасці, а другі не. Адзін супадае сваім духоўным бокам з чалавекам, з якім ён размаўляе, а другі – слухае гэтак між іншым. Я стану і думаю: «Я да яго таксама не пайду». Я лепей перад іконай стану дома, у мяне іконы добрыя, выдатныя. Кеніскіх ікон не бывае, яны ўсе добрыя. І лепей я іду да іх з Госпадам Богам паразмаўляю, падзялюся, адкрыю тое, у чым вінаваты. А вінаваты бываю часцяком. Таму што ўсе мы людзі грахоўныя... Таму нават у царквы, нават у царквы не заўсёды існуе тая духоўнасць, да якой мы імкнемся. А тое, што Філарэт прышоў у тэатр на гэты спектакль, – гэта вялікая справа, таму што ў святароў

Працяг на стар. 6.

тэатр

ДУХОЎНАСЦЬ І ТЭАТР
1

Віктар Рыбчынскі
БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ
6

Людміла Грамыка
ЯНЫ ГЭТА ЗРАБІЛІ!
"Круглы стол" часопіса "Мастацтва"
на выніках фестывалю
"Адкрыты фармат"
8

Уладзімір Грамовіч
ДЗЯДЗЬКА УЛАДЗІК
15

асоба ў культуры

Алена Грамыка
СТО ГАДОЎ БЕЗ ЧЭХАВА
16

опера

Вольга Брылон
ЛАРЫСА АЛЕКСАНДРОЎСКАЯ.
КРУГ ЖЫЦЦЯ
18

музыка

Барыс Нічкоў
ШТО ПАКАЗАЎ КОНКУРС?
22

Таццяна Мушынская
"А КРЫНІЦА ПЕСНЯЮ ЛЬЕЦЦА...",
або СЛОВАМ КАРАТКЕВІЧА
НАТХНЁНЫЯ
24

Ірына Шумская
РАМАНТЫЧНАЯ ДЭПРЭСІЎНАСЦЬ
32

харэаграфія

Юлія Чурко
А ЦІ НЕ ЗАБЛУДЗІЛІСЯ МЫ?
26

МАСТАЦТВА

№ 3 (252)
сакавік 2004

Аналітычна-асветніцкі часопіс
па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі
нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Галоўны рэдактар
Вадзім САЛІЕЎ

Рэдакцыйная калегія:
Алена АТРАХОВІЧ,
Наталія БАШАВА-ІВАНОВА,
Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ,
Уладзімір ГНІЛАМЕДАЎ,
Людміла ГРАМЫКА,
Анатоль ДЗЯЛЕНДЗІК,
Маргарыта ЕЛІЗАР'ЕВА-ІЗВОРСКА,
Барыс ЛАЗУКА,
Ігар ЛАПЦЕНАК,
Таццяна МУШЫНСКАЯ,
Уладзімір РЫЛАТКА,
Уладзімір СКАРАХОДАЎ,
Рычард СМОЛЬСКІ,
Вольга ТАЛАНЦАВА,
Ніна ФАЛЬЦОВА,
Юлія ЧУРКО,
Наталія ШАРАНГОВІЧ,
Рыгор ШАУРА,
Вадзім ЯКАНЮК.

Адказны сакратар
Ганна ПЛАТОНАВА.

Дызайн
Мікалай Стас.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Алена Малярэвіч.
Стыль
Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67, 289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя/факс).

Выдавец –
рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».
Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554
ад 17 студзеня 2003 г.
© «Мастацтва», 2004.

крытыка і бібліяграфія

Яўген Лецка
ВЯРТАННЕ ПАЯЗДЖАНАЎ
33

паштовая скрынка

Ніна Сакава
АДВЕЧНАЕ КОЛА
35

народнае мастацтва

Лідзія Катлярская
ГАРМОНІЯ АРНАМЕНТАЎ
36

выяўленчае мастацтва

Кацярына Кенігсберг
З ПСТОРЫІ ВЫСТАВАЎ "DOCUMENTA"
39

Міхал Баразна
ЧАЦВЁРА З АДНАГО
ПАКАЛЕННЯ
44

Ала Шамрук
ПАМІЖ АРХАІКАЙ І
СУЧАСНАСЦЮ
49

хроніка мастацкага жыцця

52

нашы аўтары

54

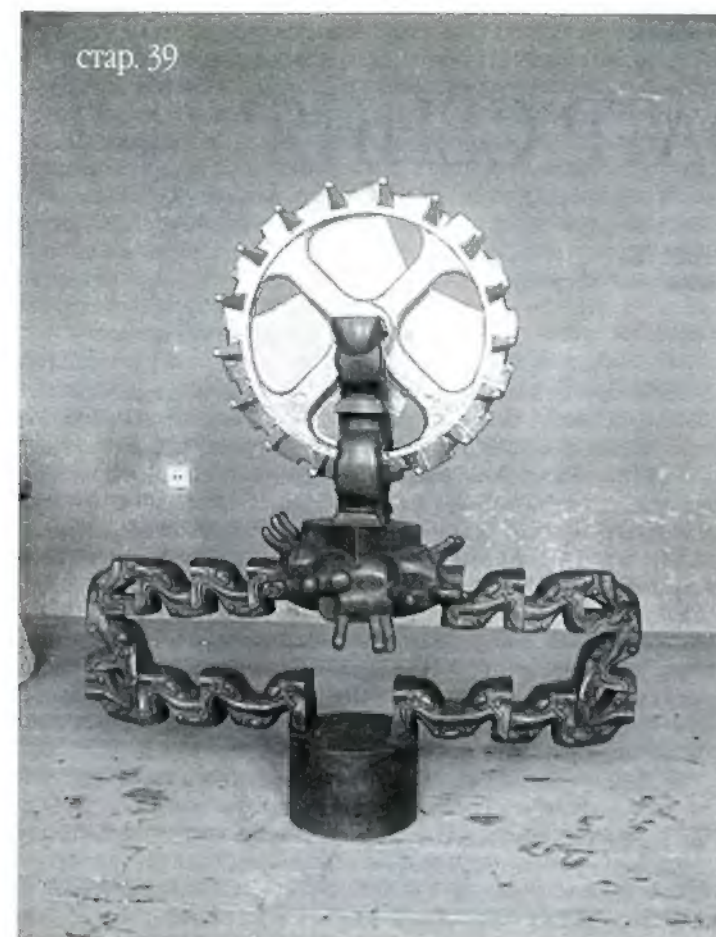
summary

55

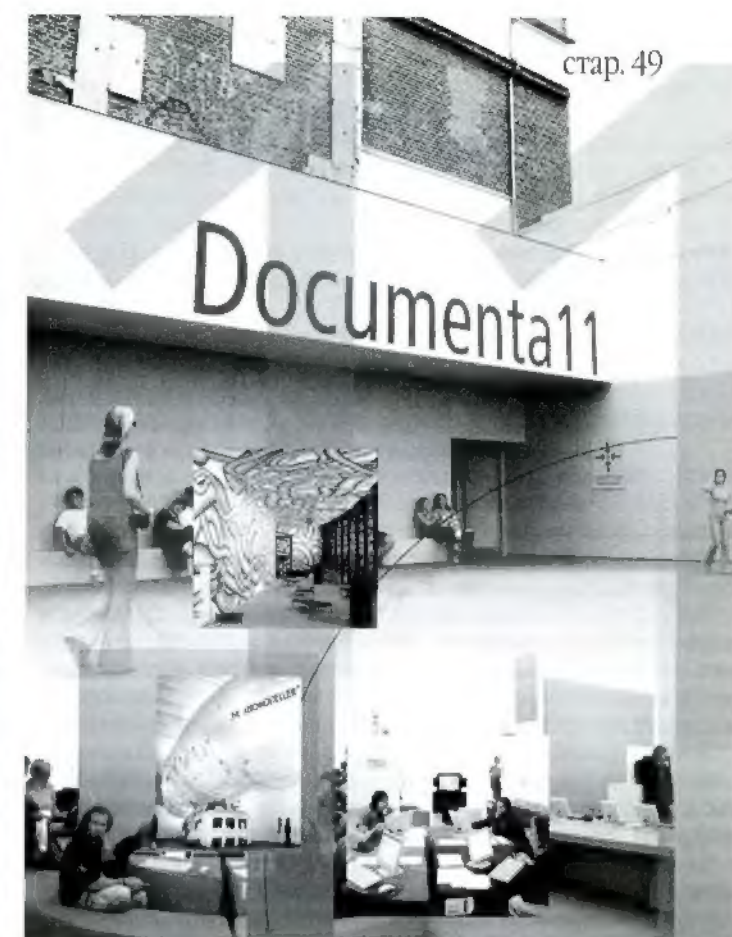
старонкі календара

56

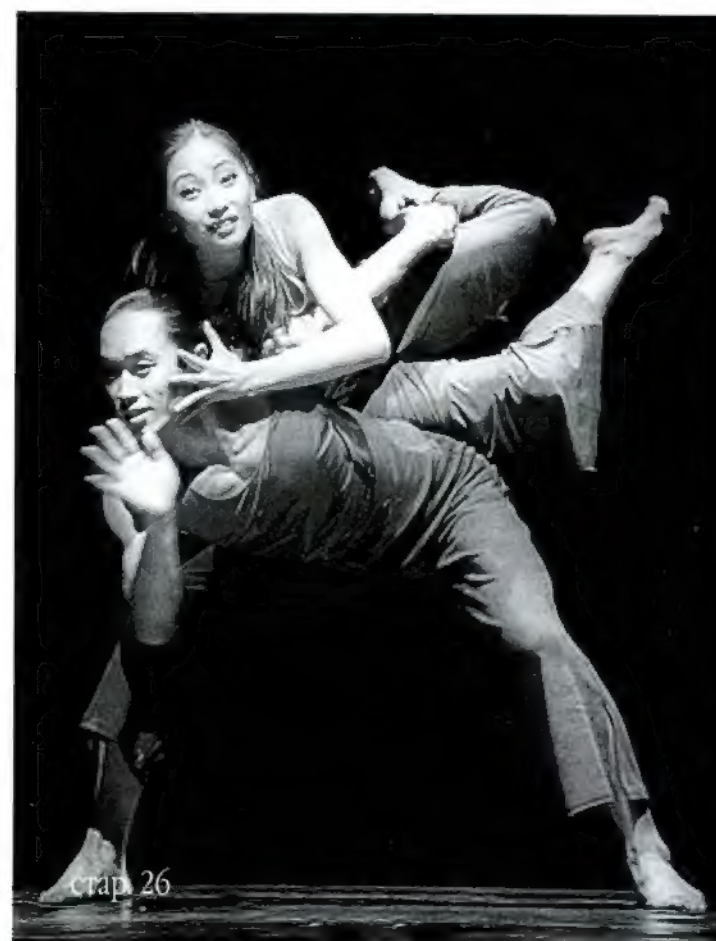
стар. 39



стар. 49



стар. 26



стар. 8



БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ*

Віктар Рыбчынскі

"Тэатр – важнейшая частка культурнага жыцця любой краіны і ў той жа час частка культуры ўсяго чалавецтва; таму відавочна, што новы тэатр створаць толькі тымі краінамі, якія цэняць сваю культуру і маюць планы шырокага культурнага абнаўлення – словаж, маюць свой светапогляд."

Michail Čechaj

Сёння мы з'яўляемся сведкамі чарговага ўздыму цікавасці гледачоў да тэатра. Пры гэтым стан сучаснага беларускага тэатра ацэньваецца па-рознаму. Адна гавораць аб яго заняпадзе, у лепшым выпадку – застоі. Другія лічаць, што беларускі тэатр адраджаецца. Абодва бакі прыводзяць доказы, якія сведчаць аб справядлівасці іх пункту гледжання: успамінаюцца мінулае, звяртаюцца ўвага на тэатральныя падзеі ў суседзяў, і ўсё гэта параўноўваецца з тым, што маецца на беларускай сцэне сёння.

А тэатры рэспублікі працягваюць жыць уласным жыццём, даючы новы пажоўтак для роздуму, аналізу і чарговых высноў. Пры гэтым рэжысёры і большасць сур'ёзных акцёраў не звяртаюць значнай увагі на меркаванні тэатразнаўцаў і крытыкаў наконце сваёй дзейнасці, таму што рэдка застаюцца задаволенымі тымі матэрыяламі, якія з'яўляюцца ў друку. Справа тут не ў чымсьці хвалебным ці незадаволеным стаўленні да праробленай якім-небудзь тэатрам працы, а, у большасці выпадкаў, у недастатковым абгрунтаванні ацэнак, якія даюцца.

Такім чынам, тэатр існуе сам па сабе, а тых, хто пра яго піша, нават шчыра імкнучыся прынесці тэатру хоць якую-небудзь карысць, – адваргаюцца і, вынік, "выкарыстоўваюць" тэатр у асабістых інтарэсах". Парадаксальна, але замест неабходнага двум бакам супрацоўніцтва і дыялога ў наяўнасці калі не варожае супрацьстаянне, то, як мінімум, "халодная вайна".

Натуральна, тэатр не можа быць флюгерам, які будзе круціцца ў той бок, куды падзьме той ці іншы крытык, але відавочна і прывтворная глухата з боку тэатра да чыйсьці меркаванняў.

Вядома, адну з прычын адсутнасці зваротнай сувязі паміж тэатрам і тымі, хто дае ацэнку яго дзейнасці, варта шукаць у стане і якасці самой крытыкі, якія, на думку майстроў сцэны, з'яўляюцца нездавальняючымі.

Але відавочна і тое, што беларускі тэатр сам сябе выпучае на ролю гэткай безабароннай ахвяры. Такія паводзіны тэатра не толькі не выклікаюць павагі, але і пераўтвараюць крытыку ва ўвасабленне злота пачатку, нават калі тая імкнецца выступіць у якасці апекуна ці дабрадзея. Сам тэатр вінен у нездавальняючасці ўласнага становішча, бо шмат у чым правакуе на пэўнай якасці адносіны да сябе, якія ўзмацняюцца яшчэ і тым, што жыццёвы вопыт "ахвяры" ставіць сапраўднасць яе прэтэнзій пад вялікае сумненне.

Што ляжыць у аснове такіх адносін беларускага тэатра да самога сябе, а таксама асобныя рысы яго сённяшняга стану з'яўляюцца прадметам наступных меркаванняў.

Рэаграфічнае становішча любой краіны дыктуе яе жыццям не толькі ўстрыманне навакольнага асяроддзя, але і ацэнку якасцей ўласнага ўнутранага жыцця. Л.Гумілёвым² даказана ўздзеянне геаграфічных ландшафтаў, асаблівацей мясцовасці, у якіх пражывае той ці іншы этнас, на якасці яго характару, тэмпераменту і г.д. Людзі заўсёды будуць сваё жыццё ў суадносінах з тымі прыроднымі умовамі, якія іх акружаюць і накладваюць свой адбітак як на спецыфіку іх дзейнасці, так і на асаблівасці характару, светапогляд, культуру. Так і наш край лясоў, азёр і балот знаходзіў сваё адлюстраванне ва ўнутраным свеце нашага народа.

*Арткул публікуецца ў якасці палемікі. Асобныя меркаванні аўтара не супадаюць з поглядамі рэдакцыі. Разам з тым рэдакцыя спадзяецца, што і іншыя аўтары, спецыялісты, аматары тэатра змогуць выказаць свае меркаванні па звышактуальнай праблеме нацыянальнай мастацкай культуры.

Мы, беларусы, у колішнія часы былі больш цэласнымі і самадастатковымі. Сёння ж мы пазбаўлены той унутранай трываласці, якой валодалі раней. Мы слаба прыязаны да сваёй зямлі, да сваіх каранёў, увесь час ззіраемся то на права, то на левы. Рыгор ШАУРА, да, то на Захад, то на Усход. Нам рэдка падабаецца тое, што мы бачым, як з аднаго боку, так і з другога. Пры тым існуе відавочная супярэчлівасць паміж нашай, што ідзе з далёкага мінулага, самадастатковасцю, якая дазваляе нам быць інертнымі і цяжкімі на пад'ём, і адначасова зняважлівымі адносінамі да сябе як да глухой правінцыі.

Разам з тым да халоднай разважлівасці Захаду нам яшчэ далёка. Мы беражліва адносімся да патрабаванняў чалавечай душы, яе пакутаў, здольных адчуць прыроду яе пачуццяў. Нам бліжэй і больш зразумелая мова песень сэрца і танца душы, чым сухі і абыякавы голас інтэлекту. Мы ўжо не здольныя безаглядна жыць, але нам усё ж даражэй, няхай знікаючае, як водар, пачуццё жыцця, чым раўнадушнае рацыянальнае разважанне аб ім.

Мы больш бядуем аб тым, што згубілі і вяртання да чаго ўжо не будзе, чым імкнемся зазірнуць у сваю недалёкую будучыню: са значнай доляй непрысмынай пагарды адварочваемся ад адкрытай жорсткасці зняверанага ва ўсім розуму, больш глядзім па баках, не выдаткоўваючы належнай увагі розным аспектам і патрабаванням свайго ўнутранага свету. Нсдадзячымся сябе, ці то саромеемся, ці то баімся разгарнуць у поўнай меры тую якасць, якімі валодаем. Да свайго цяперашняга мы ставімся як да нечага другасортнага. Быццам сапраўднае, рэальнае жыццё праходзіць толькі ў Маскве ці Нью-Йорку.

Тэатр не можа жыць адлучаным, адасобленым ад народа жыццём. Ён з'яўляецца носьбітам тых вартасцей і заган, дробных і глабальных рыс, якія ўласцівы характару ўсяго народа і якія ў сканцэнтраваным выглядзе ўвасабляюцца перад людзьмі, што знаходзяцца ў глядзельнай зале. У тэатры выяўляюцца відавочныя і скрытыя запатрабаванні грамадства. Узровень гэтых запатрабаванняў і сапраўдна патрэба ў іх рэалізацыі вызначаюць энергетычнае ўзаемадзеянне паміж сцэнічнай пляцоўкай і публікай.

На сцэне сёння амаль няма сапраўдных герояў, шчырых трагедый і моцных пачуццяў, бо яны нашаму грамадству непатрэбныя. Не тое, што яны зусім непатрэбныя, але, відавочна, гістарычна так склалася, што мы вымушаны падсвідомка берагчы самую балючую кропіку ў сваім арганізме і не адважваемся выкарыстаць нават асацыятыўную і эстэтызаваную магчымасць перажыць нешта, што нагадвае нам аб болю і пакутах. За рэдкім выключэннем усялякая сур'ёзная размова на сцэне не вытрымлівае сур'ёзнага тону да канца і пераўтвараецца ў безадносную гісторыю, якая не абавязвае чалавека быць адказным за свае ўчыны і за сваё жыццё.

Але захаваная ўнутраная напружанасць шукае свайго выхаду і звышакту знаходзіць яго ў тых жа камедыях і фарсах, калі праз акцёрскія твары і галасы раптам прарываюцца такія трагічныя інтанацыі, пасля якіх робіцца па-сапраўднаму балюча за ўвесь народ, за ўсю краіну, якая хаваецца ад сябе самой.

Дзейнасць акцёра залежыць ад разумення ім той грамадскай місіі, якую ён сабой і праз сябе вывучае. У сувязі з гэтым, з аднаго боку, узнікаюць пытанні аб веданні акцёрамі псіхалагічных, сацыяльных і іншых задач, якія яны абавязаны ставіць перад сабой і вырашаць. А таксама аб магчымасці тых з акцёраў, якія гэта разумеюць, рэалізоўваць сябе, свой талент і сваю настроенасць на служэнне ў самым высокім сэнсе гэтага слова. "Вялікі артыст у нейкай моманты сапраўды адрываецца ад зямной паверхні і аглядае з вышыні палёту лёс народа, усведамляючы сябе яго часткай."³

А з другога боку, адначасова ўзнікае і пытанне аб сапраўднай неабходнасці свядомага ўдзелу акцёраў у сваёй працы. Магчыма, спяная прафесійная дзейнасць шмат каго з іх проста адпавядае ўзроўню самаўсведамлення грамадства ў цэлым?

Тэатр – адзіны інстытут, дзе жывы чалавек мае зносіны з жывым чалавекам. Акцёр дзякуючы выключнай спецыфіцы сваёй працы звязаны з сённяшнім штодзённым жыццём людзей. Яго мастацтва грунтоўнае толькі "тут і зараз". Тое, які бок яго асобы, якая грань яго таленту пры гэтым карыстаецца найвышэйшым попытам, – паказчык самаацэнкі, глыбіні і сур'ёзнасці ўстрымання грамадствам самога сябе на дадзеным прамежку часу. Акцёр можа мець патрэбу выказаць трагічныя старонкі сваіх здольнасцей і індывідуальнага разумення жыцця, але калі грамадства не гатова да абвостранага перажывання такіх старонак быцця, то гэта акцёрскае імкненне застаецца хутчэй за ўсё нерэалізаваным. Або трагічная роля будзе аддадзена таму, хто спрафануе яе найбольш балючы змест.

У агульнапрынятым сэнсе добры акцёр з'яўляецца тым акумулятарам, які кандэнсуе ў сваім унутраным свеце настроі, мары аб будучым, пакуты мінулага, затоеныя жаданні, заглушаныя страхі і іншыя складнікі неўсвядомленага жыцця сучаснага яму грамадства. І калі ён выходзіць на сцэну, то ўвесь гэты кангламерат самых разнастайных патаемных імкненняў пры спрыяльных умовах (адпаведным драматургічным матэрыяле і пастаавачым вырашэнні) робіцца для публікі наяўным і адчувальным.

Дарэчы, класічная драматургія змяшчае ў сабе цэлы комплекс патэнцыяльных магчымасцей дзеяння вынясення на паверхню самых актуальных праблем сучаснасці, які, пры акуратных адносінах да аўтараў, прызнаных класікамі, не дазваляе скачывацца да тэндэнцыйнага выдзірання зладзённых тэм з цэльных твораў. А значыць, зберагаецца магчымасць узнімаць самыя балючыя пытанні сучаснасці не груба, а больш тонка, асэнсавана і экалагічна.

У тэатральным мастацтве няма нічога залішняга альбо дарэмнага. У тэатры знаходзіць сваё ўвасабленне ўсё ўнутранае, непрыметнае павярхоўнаму погляду жыццё грамадства. Адносіны да тэатра ўрада і моцных гэтага свету не толькі выяўляюць іх сапраўднае стаўленне да свайго народа, але і шмат распаўядаюць аб той надзеі на будучыню, якую яны звязваюць з гэтымі людзьмі, з іх культурай, з іх непаўторнасцю.

Арганізацыя і дзейнасць тэатра адпавядаюць не толькі ўзроўню патрэбы ў ім з боку грамадства, але і тых задач, якія перад тэатрам ставіцца, і сродкаў для забеспячэння рэалізацыі гэтых задач.

Рэальнасць сённяшняга дня такая, што народ у асноўным больш заклапочаны сваім матэрыяльным дабрабытам, чым духоўным узроўнем сваёй культуры. А для дзяржавы тэатры не з'яўляюцца той арміяй, якая магла б ахоўваць межы маральнасці і духоўнасці яе народа. Тэатры ўяўляюць сабой хутчэй партызанскія атрады, якія складана ўзяць пад цвёрды чыноўніцкі кантроль і кіраўніцтва. Перад тэатрамі магчыма ставіць якія-небудзь страцігёчныя задачы, але не тактычныя варыянты іх вырашэння. Таму канчатковыя вынікі тэатральнай дзейнасці аказваюцца малапрадказальнымі. Складваецца ўражанне някай міфічнай, але незалежнасці тэатраў, якая не столькі паляжае, колькі раздражае.

Аднак пры ўсёй уяўнай вольнасці на сённяшні дзень адпрацаваліся патаемныя рычагі не толькі кіравання тэатрамі, але і ціску на іх. Па свайму эканамічнаму стану тэатры рэспублікі ўсё больш пачынаюць прыпадабняцца антрэпрызе. Дзяржавай на тэатр выдаткоўваецца толькі нейкі мінімум сродкаў, які з цюжасцю дазваляе зводзіць канцы з канцамі, у распараджэнні тэатраў – стацыянарныя сцэнічныя пляцоўкі, і гэта амаль усё. Дзе дастаць сродкі на чарговыя пастаноўкі і на рэстаўрацыю і абнаўленне старых спектакляў – галаўны боль кіраўніцтва тэатраў.

Эканамічная сітуацыя не з'яўляецца адзіным сур'ёзным аргументам, які апраўдвае "рэштэкавыя" адносіны да нацыянальнай культуры. Фінансавыя праблемы заўсёды былі, ёсць і будуць ва ўсіх грамадстве. Але калі вераць у свой народ, калі ёсць турбота не толькі аб пайнаце народнага страўніка, але і аб яго духоўным здароўі, – талды сродкі ўскладаюцца ў культуру і мастацтва, а дакладней у такіх ненадзейных аб'ект, як людзі, якія прывыклі сваё жыццё гэтай сферы чалавечай дзейнасці. А між тым увага, напрыклад, да акцёраў, адносіны да іх могуць быць сёння перададзены перафразаванымі словамі пэзта: "Можа, зоркі і загараюцца, але гэта нікому не патрэбна".

Здаецца, зусім нядаўна фраза "Глядзіце – хто да нас прыйшоў" вымаўлялася ў адносінах да тых новых людзей, да якіх мы самі не мелі ніякага дачынення. Гэтыя новыя людзі былі аб'ектам нашага больш ці менш зацікаўленага назірання нават не збоку, але хутчэй некалькі зверху. Сёння мы ўжо не толькі ведаем герояў, да якіх адносілася гэта фраза, але і "дабрачынная" робім вымушаныя крокі насустрач ім – "тасцыям", якія занялі цяпер становішча "гаспадароў". Пры гэтым немагчыма адназначна сказаць, ці знаходзімся мы на шляху да саміх сябе, вызваляючыся ад колішніх памылковых поглядаў.

даў, ці здраджваем сабе. Вядома, грамадства цалкам, як і чалавек паасобку, яўляе сабой нейкі згустак духоўных каштоўнасцей, патаемных глупстваў, новых ідэй і шчырых памылак. Толькі час расставілае ўсё па сваіх месцах і дае правільныя адказы на самыя пакутлівыя пытанні.

Але сёння, каб быць жывым, тэатру неабходна прышчэпліваць да свайго арганізма нешта новае, дагэтуль інашароднае, і адлучаць зусім аджылае. У такой сітуацыі цяжка пазбегнуць памылак. Пры гэтым не трэба забываць, што чалавечыя каштоўнасці, усё, што ў той ці іншай меры звязана з духоўнасцю і сапраўднай чалавечай мудрасцю, хоць і знаходзіцца недзе ва ўнутраным свеце чалавека, але ў той жа час і ўзвышаецца над канфіліктамі сённяшняга дня.

У тэатральным жыцці рэспублікі склалася такое становішча, калі шмат каму з творчых асоб па-старому жыць і працаваць ужо не хочацца, а паноааму, з прычыны аб'ектыўных эканамічных умоў існавання тэатраў і суб'ектыўных, звязаных з унутранымі праблемамі кожнага канкрэтнага творца, га калектыву, няма рэальнай магчымасці.

Сёння глядач вярнуўся ў тэатр. Гэта сведчыць аб тым, што ў грамадстве наспела патрэба размовы "па душах". Ці задавальняе тэатр гэту патрэбу? У асобе некаторых сваіх прадстаўнікоў – так, несумненна. Амаль у кожным тэатры ёсць творцы ці нават групы творцаў, якія не могуць не рэагаваць на тую зальтыг, з якімі прыходзіць у тэатр сучасны, у тым ліку культурна дасведчаны і духоўна развіты глядач. Але ў цэлым – не. Размова "па душах" можа адбыцца, толькі калі ў наяўнасці поўны давер да суразмоўцы. Мне невядомы такі калектыў, які адпавядаў бы неабходным патрабаванням. Сёння ў адносінах з гледачом тэатры вымушаны больш кіравацца асабістымі меркаваннямі інтарэсамі, чым імкненнем служыць яго духоўным запатрабаванням. Гэта не добра і не дрэнна. Гэта наша рэальнасць. Хтосьці з творцаў задыхаецца ў існуючай атмасферы масавай культуры і ўсё большай яе запатрабаванасці з боку значнай колькасці публікі, а хтосьці адчувае сябе як рыба ў вадзе, выкарыстоўваючы ўсё сродкі для рэалізацыі асабістых амбіцый.

Як доўга працягнецца цяперашні зварот гледача да тэатра ў надзеі знайсці ў ім сябра і шчырага суразмоўцу – невядома. Але магчымасць стаць такім сябрам, такім суразмоўцам тэатр можа ўпусціць. Праблема не ў тым, што "свята месца пуста не былае" і месца тэатра выкарыстае які-небудзь іншы від мастацтва: нішта, якую займае тэатральнае мастацтва ў жыцці грамадства, нязменная. Хутчэй само грамадства вымушана будзе свае найбольш высокія запатрабаванні, што шукаюць рэалізацыі, выціснуць у якіхсьці далёкі закуток асабістай падсвідомасці, а сапраўдную патрэбу замяніць якім-небудзь суратгам. Вядома, калі такое адбудзецца, то ніхто не паставіць гэта ў віну нейкаму канкрэтнаму тэатру. Але ў выніку тэатр увогуле, каб адпавядаць новаму ўзроўню ўжо больш нізкакатункавых запатрабаванняў грамадства, вымушаны будзе пабляжліва дэградзіраваць.

Не маюць рацыі тых, хто лічыць, быццам тэатр ніколі нікому не навучыў. Гэта не так. Тэатр можа неўзаменіку дапамагчы вырашыць індывідуальныя праблемы асобнага чалавека, аслабіць яго, нябачыныя чужому воку, унутраныя канфілікты. Нішто не здатна замяніць тэатр у справе здабывання новага вопыту, звязанага з духоўнымі запатрабаваннямі і пошукамі гармоніі ў сённяшнім дне. А яшчэ тэатр здольны многае пранікнёна распавесці аб нашай зямлі і яе людзях, што дапамагло б выцігнуць нас з той "чорнай скрыні", у якой мы нібыта схаваныя цяпер ад большасці іншых народаў.

Становішча, у якім тэатр знаходзіцца ў тую ці іншую перыяды сваёй дзейнасці, ёсць паказчык патрэбы грамадства глядзець праўдзе ў вочы, весці пчырую гаворку аб існуючых праблемах. Пры гэтым тэатральнае мастацтва заўсёды патрабуе ад тых, хто ім займаецца і яго стварае, самаадданасці і пэўнай ахвяры. Але віны якога-небудзь канкрэтнага тэатра, рэжысёра або акцёра ў стане тэатральнай справы цалкам ў рэспубліцы няма і быць не можа. Дзеячы тэатра з'яўляюцца зложніккамі свайго часу, свайго гледача і культурных запатрабаванняў тых, хто стаіць на чале дзяржавы, і тых, хто яшчэ горі, хто валодае грашыма.

Беларускі тэатр у сваім цяперашнім стане з усяе сілы імкнецца захаваць уласціваю яму годнасць і несці вечнае і добрае.

Пажадаем яму поспеху ва ўсіх сэнсах.

¹Чехов Михаил. Литературное наследие. В 2-х томах. Т. 2. Об искусстве актёра / Сост. И.И.Абросиюна, М.С.Иванова, Н.А.Крымова. М., 1986. С. 559.

²Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли М., 2002. С. 560.

³Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. М., 1987. С. 270.

Духоўнасць і тэатр

Працяг. Пачатак на стар. 1.

ёсць нейкая думка, маўляў, акцёры – гэта відчынства, раздзяленне. Я Філарэту пра гэта кажу: «Вы ведаеце, ёсць сапраўднае пранікненне акцёра, можа быць у тым ці іншым кавалку па ўсёй ролі, і гэта не раздзяленне». Гэта, канешне, не раздзяленне, як любові від мастацтва па сутнасці. Я магу прывесці прыклад на паэзіі. Паэзія – гэта сконцэнтраваная духоўнасць. Сапраўдная паэзія.

Давай поедом в город, где мы с тобой бывали,
Года, как чемоданы, оставим на вокзале.
Года пускай хранится, а нам храниться поздно.
И пусть нам чуть печально, но бодро и морозно.
Уже дозрела осень до синего налива,
Дым, облако и птица летят негорючливо,
Ждут снега. Листопада недавно отпугивали.
Просторно и свободно в осеннем полушарьи.
И все, что было зыбко, разрозненно и розно,
Мороз скрепил слюнками, как ласточкины гнезда.
И вот ноябрь на свете, огромный, просветленный,
И кажется, что город стоит неоселенный.
Так много сверху неба, садон и гнезд вороньих.
Что не замечаешь людей, как посторонних.
О как я поздно понял, зачем я существую,
Зачем гонит сердце по жилам кровь живую,
И как порой напрасно давал страстям улесться,
И что нельзя беречься, и что нельзя беречься...

Вось вам, калі ласка, духоўны верні, найтанчэйшы верні. Вось калі людзі перасталі гэта разумець, пачалі гэта закідаць, адмаўляць і цікавіцца толькі дэтэктывамі, трылерамі, тады наступіла катастрофа. Дабрыня, сумленне і, канешне, адносіны да прыроды.

Б. Луцэнка. Давайце, калі Расціслаў Іванавіч закрунуў тэму чалавека, не будзем чыніць супраціў. Мы забываем часам пра простыя рэчы, якія закраюцца, прыкладам, у прычэпным вершы. Я вось памятаю: я іду, адчуваю сябе добра, а мяне пытаюць, маўляў, што ў цябе з вачыма. І я пачаў пужацца, што ў мяне адарылася? А трэба ж нават чалавека, які не зусім добра выглядае, падтрымаць.

Р. Янкоўскі. Я табе чытаў гэты верш, але ж я не сказаў перад гэтым, што чалавек – такая складаная істота, якая мае ўласныя ўзлёты і падзенні. Як прыгожа, калі падчас сваіх узлётаў побач з табой радасныя ночы і ўсмішкі. І як жудасна, калі падчас таго падзення гэтыя вочы тухнуць і калі няма гляда, на якое ты можаш абалерціцца. І вось я чытаў з радасцю верш гэты і падмаю тэкст за тое плычо, на якое ты можаш абалерціцца.

В. Салееў. Але ёсць духоўны пачатак, настоесны на думцы. Падвядзіце, як у Вітакурава:

“Трясен и одеждою и телом,
Днюген вошел в огромный зал.
Где Платон меж роз в хитоне белом
На пиру роскошном возлежал.
Злобный князек, нищий и скотоплеи,
Разлетелись по полу, крикнул он:
Попираю я, – и подвил пален –
Гордость, что живет в тебе, Платон.
И мудрец, высокий лоб морщинив,
Подвил чашу, влагою пленил.
Днюген, кричит твоя гордыня
Через дыры твоего плаща”.

Вось тут ёсць думка. Гэта філасофскі тэкст. І разам з тым усё, што мы абмяркоўвалі звязана з вечнасцю.

Р. Янкоўскі. Я не кажу пра метафары, справа не ў гэтым. А тую склад-

насць чалавечых пачуццёў, успрымання жыцця, яднанне з вечнасцю, з прыродай, з каханай, з дзіцём, са старым, з тваёй Радзімай, з чым заўгодна. Калі вось гэта знікае, пачынаецца катастрофа. Напрыклад, эпідэмія гэтай папсы! Гэта не толькі ў нас, але і ва ўсім свеце. Выпусцішанаць нават у музыцы. Калі музыка найвыдатная, тады сядзіш і пранікаешся, думаш: «Божа! Як яна пранікае ў мяне!» А калі слухаш гэта... хард-рок, так бы мовіць, калі толькі сучасны рытм і дэсія яго паўтараецца нейкая лухта. Тады ўсё можна давесці да абсурду.

А духоўнасць... Гэта нараджэнне дзіцяці і жаданне мець яго, мець уласны працяг. Гэта рэч натуральная, хоць сёння даходзіць да таго, што могуць дзіця кінучы, адмовіцца ад яго, мала таго, забіць. Калі думаш, жанчына нараджае, каб працягнуць род, і робіць страшныя рэчы. Гэта тое, што вы слухалі заўважалі, аснова асноў: калі ў чалавеку закладзена і выхавана дабрыня і культура, тады гэты чалавек цікавы. Духоўнасць ва ўсім. Вось мой персанаж у «Перад заходам сонца». Канешне, каханне старога, яно асаблівае і яно вельмі абмежаванае ў часе. Гэта як глыбокі ўдых: і ўжо час выдыхаць, трэба выдыхаць, а не хочаша. Не хочаша, вось яні Адсюль яні і нямелая, і беражлівая.

В. Салееў. Вы менш кажце, чым вы робіце на сцэне! Вось такое вы робіце ў Букееве.

Р. Янкоўскі. Адсюль духоўнасць ва ўсім, што пранікае вам у сэрца, вам у душу, калі вы неабавязкова. Бо што страшна, чаго я баюся больш за ўсё ў жыцці. Гэта заганы чалавечыя – з Барысам Іванавічам мы іх абмяркоўвалі. Гэта зайздасць, абывакавасць і здрада. Вось гэтыя катэгорыі, яны пазбаўлены ўсялякай духоўнасці. Хоць можна сказаць і так чалавек злучаецца, гэта што, бездухоўна? Чаму? Гэта не бездухоўна. Гэта праява чалавечай эмоцыі, ён можа памыляцца. Гэта жывы чалавек, які рэагуе на тую ці іншую падзею. Ці радуецца. А вось пустата – значна страшнейшая за эмоцыю. Пустата, нават у мастацтве. Тым больш у нашым драматычным мастацтве. Я не сцэнарыя метафарычнасці. Я за яе. Але калі яна пачынае падмяняць чалавечас, што нараджаецца ў акцёра. Тады таксама наступае катастрофа. Я павяжаю Някроўца ўжо даўно, між іншым, мы з Барысам Іванавічам глядзелі «Дзядзю Ваню» ў свой час, і нам спадабалася. Было цікава, але гучалі ўжо галасы, маўляў, гэта не рускі спектакль, трохі літоўскі. Аднак сёння Някроўс так заблытае чалавека ўнутрана, што той не ўспрымае многа і хутка ставіцца. Ад гэтай механічнасці рэжысёра. Акцёр больш у сто разоў яму б сыраў, чым ён наказвае ў гэтым плане. Вось сёння Трафімава з Ранеўскай. Каб паказаць дыялогі асобы Пей, божа, ён нават пад стул лезе і туды, і сюды. А ці патрэбна гэта? І Ранеўская ў яго не атрымалася. Вось у «Современнике» Нейшава мела бліскучыя ностіх. Гэта дзівоўная, чароўная актрыса зрабіла найвыдатна.

В. Салееў. А Дзімідаву вы бачылі?

Р. Янкоўскі. Так! Іённылая работа. Я бачыў Ранеўскіх вельмі шмат, і многія мне не падабаліся. У Пітэра Брука і ў Пітэра Штайна мне не спадабалася. А вось гэтыя дзве і, напэўна, Яблочкина, якую цалкам, на жаль, не бачыў, бачыў асобныя кавалкі. А ў Някроўца поўны пралёт. Глядзіш кавалак акцёрскі – пуста. Пуста! Хоць ёсць і выдатныя рэчы. Напэўна, у мастацтве трэба заўважаць і тое, і іншае. Калі Ліпахін купляе сад, яму сорамна прызнацца. Выпівае гарэлку, яму перадаюць гэты ключ: вось вазьміце ключ ад усёго. І раптам ітушкі. Увесь час ідзе гукавы рад. Іх дзве, тры, дзесці, дваццаць, сто, тысячы, я не ведаю колькі, ітушкі зліліся ў такі магутны хор такога пратэсту, проста сімфонія нейкая. Лапахін хапнецца за галаву і ўбягае. Або калі Гасу ў выхаванні Ільіна, у гэтым беразе смешным, звяртаецца да пафы і звяртаецца да Фіры...

В. Салееў. Пабудавана сапраўды здаракі.

Р. Янкоўскі. Але ўся бяда ў тым, што каб было таленавітае злучэнне і аднаго і другога, тады, напэўна, было можна... Ну нездарма ж рускі тэатр заўсёды быў такім унутрана напоўненым, псіхалагічным. Заходні тэатр больш халодны, больш рацыянальны. Але мы зайшлі ў нейкія іншыя рэчы.

Я хацеў сказаць, што духоўнасць – гэта перш за ўсё сумленне і дабрыня. Гэта выяўляецца і ў адносінах да бліжняга, і ў адносінах да сабакі, які кінуты. у адносінах да дзіцяці, у адносінах да людзей, гэта стаўленне да сябра, мужа.

Б. Луцэнка. Мы сапраўды ўжо шмат разважалі пра духоўнасць. Але каб мы не задурвалі адзін аднаму галовы цытатамі, трэба паразважаць пра канкрэтыя праблемы тэатра, праблемы крытыкі, праблемы прапаганды тэатра праз друк, праблемы аб'ектыўнасці ў друку.

Р. Янкоўскі. Мне здаецца, што ў аснове сваёй крытыка перажывае свае не лепшыя часы...

В. Салееў. Я амаль згодны.

Р. Янкоўскі. Я зараз скажу чаму. Я ведаю крытыкаў розных і майстроў прызнаных, і гэтых маскоўскіх дзяўчынак. На жаль, у нас за рэдкім выключэннем не крытыка, а так, камедыя лялечная. Гэтая вялікая прафесія. Не тэатразнаўца, а менавіта тэатральны крытык, – а ў нас адно падмяняецца іншым. А тут гэтыя неглыбокія маскоўскія дзяўчыны. Худзенька прагледзела, потым – раз-раз! А галоўнае: па схеме. Ёй, вы бачыце, арыгінальнай захацелася сказаць, і неглыбока ў выніку. А я ўспамінаю Свабодзіна. Як Свабодзін глядзеў спектакль «У прыцемках», за які мы прэміі атрымалі ў Маскве. «Што ж гэта такое! Гэта ж сярэдняя п'еса! Чаму ж яе аднолькава глядзіць і малады, і стары? Чаму спачуваюць, чаму плычуць, чаму такія паўзы, чаму мяне гэта так захапляе? А чаму гэтая п'еса ў іншых тэатрах не пайшла?»

Б. Луцэнка. Ён піша, што тэатр знайшоў дакладны струмень. На шчасце, у нас захаваўся. І пры сустрэчы сказаў, калі мяне ўбачыў, і расцалаваў. Толькі яго ўжо няма.

Р. Янкоўскі. Апошні з магікан!

Б. Луцэнка. Вось хто дакладна разумее і фармулявае! Пісаў: «Таму што на сцэне ідзе трагедыя нашага часу».

В. Салееў. Чудоўны тэкст!

Б. Луцэнка. І не важна, што спектакль не 2x2=5, не 2x2=7. Свабодзін не забыў пра трох выдатных акцёраў. Цэлая вялікая кавалкі пра Янкоўскага, пра Корчыкава і пра Зою Асмалоўскую. Яны атрымалі ўсе спецпрызы. Ён рэкамендаваў гэты спектакль у «Паласы гісторыі». Гэта сучаснасць, але таксама і гісторыя.

Р. Янкоўскі. Вось калі крытык нават не хваліць, а задумваецца, разумее цябе. Можна, не згаджаецца, але разумее. Вось гэта паважлівае, і гэта размова вялікая. Ці патрэбна крытыка? Сёння мы, акцёры, дайшлі да таго, што пайшла яна да халеры. Нічога не ведаю, сам сабе крытык Гэта несур'ёзна, але гэта таму, што адны стаміліся ад другіх. Тэатральны крытык у адозненне ад тэатразнаўцы павінен быць табула раса – чыстая дошка – каб зразумець задуму аўтара. Па-другое, павінен разбірацца ў спецыфіцы ігры акцёра. Як развіваецца акцёр на сцэне, з чым прыйшоў акцёр... Павінна быць структура. Часцяком я бачу неразуменне крытыкі. Бо яшчэ важна, каб быў духоўны пачатак у таго, хто глядзіць. Калі крытык сам бездухоўны, але патрабуе ад тэатра духоўнасці, ён ніколі не ўспрымае тое, што на сцэне. Ён нават не разумее і будзе папракаць, што тэатр не выканаў заказ.

Б. Луцэнка. Крытык павінен разумець, па якіх законах будзеца спектакль. Вось калі ён разумее законы, выкрыў: «Барыс, ты стварыў спектакль па такіх законах, а тут ты яго парушаш!» А тут у цябе акцёры не дацягваюць. А тут музыка проста лішняя... Тады мы на роўных размаўляем!

Я хачу прывесці прыклад. Быў такі, царства яму нябеснае, Аркадзь Якаўлевіч Скір, ён ужо памёр. І з ім адбылася гэтая гісторыя, пасля якой я пачаў больш уважліва сачыць за тым, што адбываецца навокал. Вы памятаеце, неклі прыязджала прыватная калекцыя, што прывезла сюды Мадзільяні. Я студэнтам яшчэ быў, усё думаў, ну заўтра пайду, ну паслязаўтра, ну праз дзень. Ой, заўтра зачыняецца ўжо, ну пабягу. Бягу. Гэта так. Ага, Мадзільяні.

Вачэй няма, нейкі колер. Ага. Арыгінал, падумаў я, вось пры сустрэчы магу сказаць, я Мадзільяні бачыў у арыгінале. Падумаеш. І раптам я бачу: стаіць мой выкладчык Аркадзь Якаўлевіч Скір, глядзіць і... не тое слова – захапляецца. На вачах слёзы. Я думаю, нешта з ім не тое. Я гляджу на карціну, у мяне ніякіх слёз няма. Я разумю, ну Мадзільяні. У арыгінале. Ну колер, ну фігуры, там вачэй няма, абавязкова няма вачэй, ну шыя выцягнутая, ну зразуме-ла, ну што. Я падыходжу, кажу: «Аркадзь Якаўлевіч, што вы так?» «Ну вось я сёння прыйшоў развітацца з ёй». Думаю, ну ўсё... Ён працягвае: «Я восьм разоў ужо прыходжу, гляджу...» І я адчуў сябе побач са Скірам такім непаўна-вартасным, нічога не разумеючым у мастацтве. Потым я доўга лічыў сябе прымітыўным у параўнанні з ім. Я доўга разважаў, чаму Скір успрымае адну і тую са мной з'яву інакш? А я не магу плакаць, а я не магу пранікнуць... І потым, калі я перагартаў усёго Мадзільяні, даведаўся пра гэтую натуршчыцу і гэтак далей, я зразумеў, што ён не толькі глядзеў на карціну, ён успамінаў гісторыю яе стварэння, ён успамінаў жыццё Мадзільяні. Ён праз гэтую карціну аднаўляў жыццё. Не заўсёды мае рацыю крытык, які бачыць толькі тое, што можна ўбачыць. Калі ж ён бачыць кантэкст, падтэкст і гд., ён па-іншаму гэта ўспрымае, як рэжысёр і як акцёр. З гэтага моманту свайго жыцця я пачаў ўгледвацца. Калі мне нешта незразумела, гэта не значыць кепска.

В. Салееў. Вы раскрылі некаторыя задкі мастацкага ўспрымання, ім валодае, як сцвярджае сацыялогія, і просты рэцэпіент, і зразумела, павінен валодаць крытык. Але, на жаль, не кожны ў сапраўднасці валодае дакладным успрыманням. Тым больш, што з артыкулаў зусім сышла мастацкая ацэнка. Між тым, ацэнка і ёсць вынік і канчатковая мэта сапраўднай мастацкай (у тым ліку і тэатральнай) крытыкі. На жаль, мы маем справу з тыповым у наш час «самавыражэннем» журналіста, які піша аб тэатры, не ўнікаючы ні ў ідэю, якой натхняўся драматург, ні ў праблему, якую хацеў бы высветліць тэатр. У лепшым выпадку, мы сустракаемся ў якасці водгуку на намаганні тэатра з «ліхой экспрэсіўнасцю» паводле спектакля. У гэтым водгуку, зразумела, не знаходзіцца месца для ўдмурлівага аналізу працы рэжысёра, акцёрскага выканання... Толькі ліхасць і самавыражэнне!

Б. Луцэнка. Так, метадалогія А.Свабодзіна і іншых «класічных» крытыкаў для гэтых «нуварышаў» на тэатральнай ніве робіцца непатрэбнай. Хаця ёсць прыемныя выключэнні.

В. Салееў. Але як інакш вызначыць ролю таго ці іншага спектакля ў тэатральным працэсе? Што застанеца для гісторыі тэатра – эмацыянальная нервовасць журналіста, якую закрунула тое ці іншае тэатральнае відовішча?

Б. Луцэнка. Як патрэбна нам сучасная канферэнцыя: «Рэжысёр – акцёр – крытык»!

В. Салееў. Гэта слушыная прапанова. Спадзяюся, што нашы мастацтвазнаўцы на яе адгукнуцца. Але трэба заканчваць размову. Расціслаў Іванавіч, для вас тэатр – гэта храм?

Р. Янкоўскі. Храм – гэта іншае... Не трэба так спрошчана параўноўваць.

В. Салееў. А для мяне – грэшны чалавек – храм.

Б. Луцэнка. Тэатр – гэта, як гаварыў Богаль, «кафедра, з якой можна сказаць многа добра».

В. Салееў. Кафедра – таксама выдатнае, у чымсьці святое месца. Але калі я думаю аб тэатры – аб нашым тэатры імя Горкага, які калісьці быў і майм (я тут працаваў у якасці вучня электраасвятляльніка ў 17 год), я ўспамінаю гэты перыяд сваёй маладосці як шчаслівы міг, у якім тэатр для мяне быў храмам... Канцэнтратам духоўнасці... Як бы хацелася, каб ён стаўся такім і для сучаснага юнака. У гэтым, на мой погляд, і падмурак вечнага жыцця тэатра і развіцця «самостояння» (А.Пушкін) чалавека...

Тэкст падрыхтаваны для публікацыі А. Стрэлам.

Люты – сакавік 2004 г.



На адмыку: Расціслаў Янкоўскі, Вадзім Салееў, Барыс Луцэнка.

ЯНЫ ГЭТА ЗРАБІЛІ!

"Круглы стол" часопіса "Мастацтва" на выніках фестывалю "Адкрыты фармат"

Летам мінулага года тэатральная грамадскасць давелася пра маючы адбыцца ў Мінску міжнародны тэатральны фестываль. Ініцыятарам яго стаў малады драматург Андрэй Курэйчык. На падрыхтоўку адводзілася літаральна некалькі месяцаў. Усё пачыналася з нуля, а таму аб'яднанні Курэйчыка, маўляў, фестываль абавязкова адбудзецца, на ім пакажуць спектаклі, якія бачыла публіка самых прэстыжных фестывалюў свету, успрымаліся амаль як хлестакоўшчына. Зразумела, ні грошай, ні фондаў, ні доўгатэрміновых рашэнняў, і раптам — міжнародная тэатральная акцыя такога ўзроўню? Гэта падалася не проста дзіўным, а неверагодным, немагчымым.

У лістападзе з'явіліся афішы: Міжнародны фестываль сучаснага тэатра "Адкрыты фармат". Заснавальнік: Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы. Тэатральны праект "Віртуозы сцэны" пры падтрымцы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінскага гарадскога выканаўчага камітэта. Праграма, запрошаныя калектывы і спектаклі ўражвалі. Тэатр Новага Фронта (Прага, Чэхія) з "Чайка і Калашнікам", Цэнтр драматургіі і рэжысуры А. Казанцава і М. Рошчына (Масква, Расія) са знакамітымі пастапоўкамі "Піастылін" і "Аб'ём OFF", Тэатральнае брацтва Аксаны Мысінай (Масква, Расія) з "Кіхот і Санча", Сучасны тэатр пантамімы (Вроцлаў, Польшча) з "Вуліцай кракадзілаў" і на заканчэнне — "Вішнёвы сад" Міжнароднага фонду імя К.С. Станіслава (Масква, Расія) у пастапоўцы Э. Някрошуса. Да гэтага далучалася вялікая праграма спектаклюў мінскіх тэатраў і вечар тэатральных імпрывізацый "Тэатр On-line".

Трэба сказаць, што арганізатары фестывалю свае аб'яднанні выканалі ў поўнай меры. Тэатральная публіка ў Мінску была ўражана. На працягу трох тыдняў у рамках фестывалю прайшлі дзясяткі спектакляў. Замежныя, нягледзячы на даволі высокія ці мінскія меры кошт білетаў — спрэс на анішлага. Хваляванні дырэктара Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы Генадзя Давыдзкі, які прапанаваў для большасці фестывальных паказаў сваю сцэну, аказаліся марнымі. Можна казаць і пра камерцыйны поспех надзвычайнай для нас тэатральнай акцыі. Прадзюсер "Адкрытага фармату" Уладзімір Ушакоў між іншым зазначаў: "Мяркую, нам на сілах правесці дыктоўны і высокамастацкі фестываль. Ведаючы нашу публіку, нашага гледача, мы імкнуліся максімальна знізіць кошт білетаў. Тэатры, якія прыехалі да нас, зусім не танняя забава. Але мастацтва вартае аплаты. Так адбываецца на ўсім свеце. І мне вельмі хацелася, каб псіхалогія нашых гледачоў урэшце змянілася".

Уражання і вынікі "Адкрытага фармату" былі абмеркаваныя за "круглым сталом" нашага часопіса. У ім бралі ўдзел драматург Андрэй Курэйчык, рэжысёры Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы Аляксандр Гарцусёў і Уладзімір Шчэрбань, тэатральны крытык Раман Альшэўскі. Вядучая — рэдактар аддзела тэатра часопіса "Мастацтва" Людміла Грамыка.



"Згублены рай". С.Зелянкоўская ў ролі Евы. Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

Л.Грамыка. Агульнавядома: як вы лодку назавесце, так яна і паплыве. У тлумачальным слоўніку "фармат" — значыць памер паперы. Штосьці канкрэтнае і абмежаванае. Але ж у спалучэнні са словам "адкрыты" ўзнікае супярэчнасць, атрымліваецца тое, што выходзіць за межы. Андрэй, растлумачце, як нарадзілася назва "Адкрыты фармат" і што яна азначае?

А.Курэйчык. Назва нарадзілася вясной, калі мы прыдумалі гэты фестываль. І здаецца, яна даволі ясна адлюстроўвае яго канцэпцыю. "Адкрыты" для ўсіх тэатральных форм — асноўны лозунг фестывалю. Тэатр мусіць быць розным. І такім, якім мы не гатовыя яго прымаць, і такім, якім мы яго не любім, не ведаем, не разумеем у тым ліку. Арганізатары імкнуліся прывесці ў Мінск лепшыя ўзоры тэатральнага мастацтва. Але самыя разнастайныя і нават правакацыйныя. Што, урэшце, і атрымалася.

Л.Грамыка. Больш за ўсё пытанняў пасля фестывалю ўзнікла якраз пра ягоны "фармат". Многія тое, што ўбачылі, называлі праглядам, паказам, шоу. Галоўным чынам таму, што тэатральныя людзі падключыліся да падзей даволі млява. Каб паглядзець міжнародную праграму, акцёрам трэба было ахвяраваць зарплатай. Таму і ўзнікла пытанне, ці магчымы фестываль без прафесійнай вакол яго "тусоўкі"? Што гэта было?

А. Курэйчык. "Адкрыты фармат" праходзіў упершыню, быў падрыхтаваны ў вельмі сціслыя тэрміны, і зрабіць усё дасканала аказалася надзвычай цяжка. Вядома, свая тэатральная "тусоўка" на фестывалі павінна існаваць. Ды яна складаецца не за адзін год. І ўсё ж-такі — адбыўся менавіта фестываль. На ім былі паказаны ўзоры тэатральнага мастацтва, арганізаваны прафесійны абмен і зносіны паміж гасцямі і гаспадарамі.

Праект "Тэатр On-line" паяднаў маладых расійскіх і беларускіх рэжысёраў і драматургаў, прайшлі прэс-канферэнцыі і "крутлыя сталы". Мінімум, які робіць звычайны паказ фестывалем, мы арганізавалі. Магчыма, у будучыні атрымаецца лепш.

Л.Грамыка. Вельмі важна, што быў адкрыты свабодны доступ журналістам да ўсіх фестывальных мерапрыемстваў. Уласна кажучы, тое, што вы называеце "фарматам", распадаецца на тры асобныя часткі: вялікую міжнародную праграму, якая выклікала ў мінскіх гледачоў найбольшую цікавасць; спектаклі мінскіх тэатраў, далучаныя да фестывалю амаль што фармальна; вечар тэатральных імпрывізацый "Тэатр On-line". Як сцвярджаюць арганізатары фестывалю, на працягу тыдня былі напісаны тэксты і падчас фестывалю пастаўлены 6 міні-спектакляў. І хоць чысціні эксперыменту тут не было, менавіта "On-line" найбольш ганарыцца тэатральная моладзь. Увогуле ж, мне здаецца, што пастаўленую перад сабой мэту — уразіць і захапіць мінскую публіку — арганізатары фестывалю выканалі найлепшым чынам. Нашы ўяўленні пра сучасны тэатр, безумоўна, пашырыліся. Дарэчы, мяне найбольш уразіла тое,



"Вуліца кракадзілаў". Сцэна са спектакля. Сучасны тэатр пантамімы. (Вроцлаў, Польшча).



"Ноч Гельвера" І.Віolkіста. Сцэна са спектакля. Беларуская акадэмія мастацтваў.



"Чайка і Калашнік". Сцэна са спектакля. Тэатр Новага Фронта. (Прага, Чэхія).



"Кіхот і Санча". Сцэна са спектакля. Тэатральнае брацтва Аксаны Мысінай. (Масква, Расія).

што прыняць здолелі не ўсе. Паказаны ў першы вечар спектакль “Чайка і Калашнікаў” многія ўвогуле не зразумелі. Ён хутка быў перакрыты іншымі ўражаннямі. Але я, здаецца, ўпершыню ўсвядоміла, што такое асэнсаваны сучасным рэжысёрам постмадэрнізм. Хаос, знікаючая форма, выпадковыя беззмястоўныя рэчы, недарэчныя прыстасаванні, самыя фантастычныя апазіі і эмацыянальна афарбаваная думка. Два персанажы, гатовыя стрэліць, — адзін з пальца, другі з пісталета. Гіне той, у каго пісталет... Граніцы між тэатрам і жыццём руйнуецца.

А.Гарцусёў. Мне падалося, што спектаклі, прапанаваныя Швецыяй, Польшчай, Чэхіяй, даволі радыкальныя і, у той жа час, аднастайныя. Яны не адлюстроўваюць увесь спектр тэатральных тэндэнцый. Стварэнне ўражання, што праграма збіралася досыць келейна, на ўзроўні нейкай густаўшчыны. Беларуская ментальнасць ўвогуле не ўлічвалася. Магчыма таму ў “Кнізе водгукаў” і з’явіўся наступны запіс: “Я зразумеў, дзеля чаго быў створаны гэты фестываль. Дзеля таго, каб мы канчаткова палюбілі беларускіх акцёраў і беларускі тэатр які ён ёсць”. Жорсткае выказванне, але суровая праўда тут ёсць.

У.Шчэрбань. Спектаклі “Пластылін” і “Вішнёвы сад” выявілі новую для нас якасць кантакту з гледачамі. Можна ўспрымаць і не ўспрымаць самі спектаклі, ды не захапіцца імі складана. Глядзіш, і вочы цяжка адвесці. Усё гэта надзвычай падакчовае. Наш беларускі тэатр, вядома, заслугоўвае самых лепшых слоў у нас пудоўныя акцёры. Ды спектаклі маскоўскіх тэатраў пераконваюць, што нам таксама трэба шукаць новыя формы. Нашы спектаклі сёння не вельмі цікавяць моладзь.

Л.Грамыка. Мяркую, што такія спектаклі, як “Пластылін”, “Аблом OFF” і “Вішнёвы сад” у нас адсутнічаюць найперш таму, што мы не цікавыя самі сабе. Зазірнуць у чалавечую душу жудасна. Разважаць і аналізаваць мы амаль што развучыліся. Эпаціраваць публіку, як у “Пластыліне”, ніхто не адважваецца. Паварушыць мазгамі, як у “Аблом OFF”, разабрацца ў прычынах эмарыяванага жыцця мы не здатныя. Быць цікавымі цэламу свету, як “Вішнёвы сад” Някрошуса, — за межамі дасягальнага. Але ж менавіта звывічкаваць да чалавека робіць усё гэтыя спектаклі такімі прыцягальнымі для гледачоў. Астатняе — справа тэхнікі.

Р.Альшэўскі. Мне вельмі ўразіў спектакль “Кіхот і Санча” Тэатральнага брацтва Аксаны Мысінай, хоць у ім былі пэўныя мінусы. Але ўзровень акцёрскага майстэрства і імправізацыі ў асобных моманты быў надзвычай высокі. Уразіў “Вішнёвы сад” Міжнароднага фонду імя К.С. Станіслаўскага з маскоўскімі зоркамі Міронавым, Максакавай, Пятрэнкам. Ад Някрошуса мы чакалі чаго заўгодна, ультрановых вырашэнняў. А ён проста зрабіў галоўным элементам свайго спектакля тэкст Чэхава. Кожнай рэпліцы, кожнаму слову, кожнай рэмарцы аўтара надаў сваю інтэрпрэтацыю. Гэта быў эксперымент, які не ўсе вытрымалі, бо спектакль доўжыўся шэсць гадзін.

Л. Грамыка. У прафесійным асяродку многія спектаклі выклікалі бурныя спрэчкі. Шмат каго проста шакіравала шведская імпрэза “Кавалак” Тэатра SU-EN Bioth Company. Натуральна, што пра мастацтва сучаснага авангарднага танца Бута ў нас чулі не многія. На працягу гадзіны актрыса прадстаўляла сабой кавалак мяса, які рассякае мяснік. Не ўсе гледачы зразумелі, навошта гэта трэба. Цікава, што спектаклі, якія



“Вішнёвы сад”. Я. Міронаў (Лапахін). Міжнародны фонд імя К.Станіслаўскага.



“Вішнёвы сад”. Сцэна са спектакля. Міжнародны фонд імя К.Станіслаўскага. (Масква, Расія).

найбольш узрушылі нашу публіку, былі ўвасоблены з тэхнічным блякам. І тым не менш прынялі іх не ўсе. Ці не значыць гэта, што Мінск ператвараецца ў тэатральную правінцыю, адарваную ад сусветных сцэнічных магістраляў?

А.Курэйчык. Зусім наадварот. На маю думку, з’яўленне такога фестывалю якраз і азначае, што мы пакрысе далучаемся да тых новых і для нас пакуль незразумелых тэндэнцый, якія існуюць у сусветным тэатры. Пра спектаклі спрачаліся да хрыпаты. Ад нас патрабавалі, каб болей ніколі мы не прывозілі ў Мінск такія спектаклі, як “Кавалак” і “Пластылін”. Таму што мы — іншыя. Мы — добрыя, традыцыйныя. Мы не хочам, каб са сцэны гучалі брудныя словы, каб там панавала зло. Ды мне здаецца, што не варта, як страусам, хаваць галаву ў пясок. Да таго ж, многія гледачы зразумелі, што тэатр існуе не толькі для забавы.

У.Шчэрбань. Мне здаецца, гэта галоўнае адкрыццё фестывалю. Выс-

ветлілася, што тэатр можа быць актуальным, дыялог з публікай можа быць жорсткім. Беларускі тэатр сёння, як правіла, заігрывае са сваімі гледачамі, імкнучыся абавязкова ім спадабацца. І таму атрымліваецца, што гледачы нам дыктуюць умовы гульні. Але дыялог з публікай не заўсёды мусіць быць прыемным. І быць у канфлікце з гледачамі — таксама спосаб зносін. У сваім спектаклі “Вішнёвы сад” Э. Някрошус распавядае пра тое, што яму баліць, пра тое, што яму цікавае, пра што ён не можа маўчаць. Пра ўсё, што важна не толькі яму, але і акцёрам, занятым у спектаклі. Пры гэтым яны не баяцца парушыць законы ўспрымання. Галоўнае — не баяцца гледача, а верыць і даваць яму.

Л.Грамыка. Ці ўсё ў нас на самай справе так безнадзейна? Вядома, тое, што адбываецца ў тэатральных сталіцах свету, да прыкладу, у Маскве, для нас цікавае і павучальнае. Але ж і ў нашых рэжысёраў ёсць спробы прапанаваць гледачам штосьці іншае, нязвыклае. Новае тэатральнае рэ-

чына. Паказаныя ў рамках фестывалю спектаклі “Ёлка У” Пластычнага тэатра “Ін-жэст” і групы “Плато”, “Ноч Іельявера” Беларускай акадэміі мастацтваў, “Брат мой, Сіман” Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы якраз з гэтага шэрагу. Дарэчы, “Брат мой, Сіман” быў успрыняты публікай зусім неадназначна. Тэатру доўга і ўпарта прыйшлося даводзіць, што гэта асабліва драматургія, зусім новая прапанова. Але ж у напружанас драматургічнае поле “Адкрытага фармату” спектакль уважыўся пасляжова.

А.Гарцусёў. Людміла, нам з вамі дзіўна слухаць, што сучасная публіка ўспрымае тэатр толькі як забаву. Падчас нашага тэатральнага юнацтва ўсё было інакш. Некалькі гадоў таму мне зноў захацелася сур’ёзнага тэатра. Тады і з’явіўся спектакль “Брат мой, Сіман”. Пракаты лёс яго не вельмі добры. Спектакль паказваем рэдка, публіка збіраецца неахвотна. Гледачы кажуць: “Добры спектакль, душэўны. Ды толькі навошта нам чужыя праблемы? Сваіх зашмат. У тэатры хочацца адпачыць”. Але ж мяр-



"Тэатр On-line". У тэатральных імправізацыях удзельнічаюць маладыя актёры мінскіх тэатраў.

кую, што тэатр мусіць вяртацца да сур'ёзных праблем. Гэта неабходна і правільна. Тэатр – не толькі для пачэхі. Гэта – мастацтва, гэта – культура, высокае паняцце. Дарэчы, сам Аляксей Казанцаў чалавек вельмі сціплы. Дастаткова сказаць, што ў Цэнтры драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына п'есы Рошчына і Казанцава ўвогуле не ідуць. Цэнтр створаны для падтрымкі ініцыятывы драматургаў і рэжысёраў, якія пакуль не маюць магчымасці існаваць у Маскве зусім свабодна. І яны дамагаюцца свайго. Пасля пастаноўкі "Пластылін" Кірыл Сярэбра-ніскаў стаў запатрабаваным рэжысёрам.

Л.Грамыка. Цэнтр драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына паказвае, як ярка, багата і разнастайна могуць існаваць рэжысёры пад дахам аднаго тэатра. І "Аблом OFF" і "Пластылін" засвед-чылі: для тэатра стыль не праблема. Праблема – талент. Дакладней, ягоная адсутнасць. Спек-такль "Кіхот і Санча" мяне не ўразіў. Хутчэй я пераканалася, што і папулярных маскоўскіх тэатраў датычыцца праблема мастацкага адбору. Мяне захапіла назва – Тэатральнае бра-цтва Аксаны Мы-сінай. Галоўным чы-нам таму, што сёння ў нас тэатральныя дзеянні як ніколі раз'яд-наныя. Элементарны абмен думкамі зра-біўся праблематыч-ным. "Адкрыты фар-мат" нагадаў нам, як добра і важна, калі людзі адной прафесіі размаўляюць паміж сабой. Не вельмі цікава жыць па кутках.

А.Курэйчык. Мы ўсе адчуваем прафесійную раз'ядненасць, і гэтую задачу вельмі хочацца вырашыць. Хоць бы на ўзроўні майго пакалення. Менкайта таму і ўзнікла ідэя стварэння ў нас Цэнтры сучаснай драматургіі і рэжысуры. "Адкрыты фармат" толькі падвясціў нашу раз'ядненасць. У нас няма тэатральных гасцёўняў, няма традыцыі сустракацца і абмяркоўваць спектаклі пасля прэм'еры. Рэжысёры нават не глядзяць пастаноўкі калег.

У.Шчэрбань. Прафесійнага абмену, вядома, не хапае. Але, на маю думку, галоўная праблема ў іншым. Здаецца, маладыя рэжысёры і актёры не могуць дазволіць сабе раскошу быць маладымі. Рабіць тое, што ім хочацца. У тэатрах сёння практычна адсутнічае маладзёжная тэматыка. І спек-такль "Пластылін" нас у гэтым толькі пераканаў. Маладыя ў нас іграюць для бабў і дзядуляў. Кан'юнктура традыцыйнасці многія тэатры не ў ста-не парушыць. Таму паказаны на фестывалі "On-line" – гэта цудоўна. Але ён толькі падчысціць шлях, бо фіксуе імправізацыйны момант. Практыка, навыкі – гэты не адзінаквы стрэл. Патрэбны спектаклі для маладых, якія б ішлі ў вызначы-ным месцы рэгулярна.

Л.Грамыка. Але вернемся да спектакляў. Мне здаецца, я разумею, чым нашы тэатры адрозніваюцца ад тэатраў еўрапейскіх або ад паказаных на фестывалі маскоўскіх тэатраў. Я нават магу сфармуляваць гэта наступ-ным чынам: у сваіх спектаклях яны іграюць са словам, а мы іграем – сло-вы. Усё гэта вынікала з большасці спектакляў, якія складалі беларускую праграму. Мяркую, што спектаклі на фестываль варты было б выбіраць так, як выбіраў сабе жаніха Агафія Ціханаўна ў славутой гоголеўскай "Жа-дана".



"Пластылін". Сцэна са спектакля. Цэнтр драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына.

ніцбе". "Калі б губы Ніканора Іванавіча дадаць да носа Івана Кузьміча...", дык пераканана, што наш тэатр выглядаў бы больш упэўнена і не так правінцыйна. Іншымі словамі, калі б да цудоўных спектакляў, паказаных на "Адкрытым фармаце", дадаць спектаклі Баркоўскага, Мюшперта, Жугж-ды, Ляляўскага, Адамчыкава. — агульная карціна была б некалькі іншая. Тым больш, што ўдзел у фестывалі беларускіх тэатраў быў практычна ўмоўным. Спектаклі ішлі на ўласных пляцоўках, і дадаць у праграму яшчэ шэраг удзельнікаў было нескладана.

А.Курэйчык. Праблема адбору, вядома, існуе. Але нагадаю вам, што мы рыхтавалі фестываль у сціслы тэрмін. І таму не ўсё атрымалася най-лепшым чынам. Мы проста прапанавалі мастацкім кіраўнікам тэатраў са-мастойна вызначыць спектаклі для ўдзелу ў фестывалі. Гэта іх выбар. Усё на іх сумленні і адказнасці.

А.Гарнцук. Мне хочацца зрабіць некалькі практычных пажаданняў на будучыню. Па-першае, не звяртацца больш да тэатраў з просьбай вылу-чыць сябе самім. Прынамсі, гэтым разам усё скончылася трывалым. Кож-

ны мастацкі кіраўнік выбраў свой спектакль. Пры фарміраванні праграмы фестывалю павінна працаваць камісія, якая мусіць падобраць спектаклі, што адлюстроўваюць увесь спектр беларускай тэатральнай думкі. Спектаклі беларускіх тэатраў таксама трэба паказваць на адной пляцоўцы. Тады гэта будзе фестываль. У "Адкрытым фармаце" удзельнічалі дзве мае пастаноўкі – "Ноч Гельвера" і "Рамантыку", якія прайшлі адпаведна ў Акадэміі мастацтваў і ў Тэатры "Дзе-Я?". Гэта былі проста шараговыя мерапрыемствы з поўнай адсутнасцю фестывальнай публікі. Гледачы, дарэчы, вельмі здзівіліся, калі ім казалі, што яны на "Адкрытым фармаце". Бо



"Аблом ОФТ". Сцэна са спектакля. Цэнтр драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына.



"Налу". Сцэна са спектакля. Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы.

ўсе фестывалі праходзяць сканцэнтравана. І на гэты раз так атрымалася, што тэатральная публіка хадзіла толькі ў Тэатр імя Янкі Купалы.

Л.Грамыка. Шмат спрэчак у тэатральнай публіцы выклікаў спектакль Купалаўскага тэатра "Налу" (пастаўка Уладзіміра Шчэрбана). Многія казалі, што такі спектакль не варта паказваць на знакамітых падмостках.

А.Курэйчык. Мне гэты спектакль спадабаўся сваёй задзірыстасцю і тэмай. Мне падабаецца, што ён для многіх незразумелы. Але я – чалавек гэтага пакалення, гэтай субкультуры. Я ведаю, што такое MTV, што такое Інтэрнет. І нарэшце са сцэны прагучалі праблемы, якія датычацца мяне. У спектаклі ёсць шмат недапрацовак. Але ж у нас увогуле няма ніводнага

ідэальнага спектакля. У кожнага свае хібы і пралікі. Вядома, такі сучасны запал падаецца нечаканым менавіта на сцэне Купалаўскага тэатра.

А.Гарцусёў. Існуе праблема кантэксту Акадэмічнага тэатра. Многім падалося, што напрацаваным купалаўцамі традыцыям спектакль "Налу" не адпавядае. Думаю, што на гэтых падмостках мая «Ноч Гельвера» таксама ўспрымалася б зусім інакш. Ды спектакль "Налу" мне блізка і зразумелы. Мне падабаюцца ягоныя эстэтыка, рытм, асацыятыўны рад, перапады і выбухі падсвядомасці.

Р.Альшэўскі. А мне падаецца, што сучаснасць пастаноўкі толькі вонкавая: у ёй прысутнічаюць рысы часу, але не ўзнімаецца ніводная актуальная праблема. З'яўленне ў рэпертуары Купалаўскага тэатра такога спектакля, як "Налу", разлічана менавіта на маладзёжную аўдыторыю, з'ява цікавая і важная. З іншага боку, імкнучыся зрабіць сучасны спектакль, нельга абмяжоўвацца толькі знешняй формай, пазбягаючы сур'ёзнага падыходу да абранай тэматыкі.

Л.Грамыка. Значная зместавая частка фестывалю была паказана за адзін вечар – "On-line". Падобнай тэатральнай акцыі ў нас увогуле не было.

А.Курэйчык. Так, мы задаволены ёю і лічым, што падобныя спробы абавязкова трэба паўтараць. "On-line" – своеасаблівая прэзентацыя новых творчых асоб публіцы і прэсе. Мы не імкнуліся да стварэння нейкіх сцэнічных шэдэўраў. Гэта немагчыма. Мы прэзентавалі новае мысленне, талент, маладосць і лічым, што цяпер разам з ім трэба крочыць далей.

А.Гарцусёў. Мне "On-line" адкрыў надзвычайныя рэчы. Высветлілася, што за дзве рэпетыцыі з высокапрафесійнымі акцёрамі можна зрабіць паўнаватрасны спектакль на 25 хвілін. Гэта было адкрыццё для мяне і для выканаўцаў. Так, за чатыры дні можна паставіць поўнафарматны спектакль. Мы здатныя сканцэнтраваць свае сілы і, не пераняпухваючыся, хутка зрабіць дастаткова якасную працу.

У.Шчэрбань. Цудоўная ідэя. Выдатная. Не ведаю, каму першаму яна прыйшла ў галаву, бо цяпер ідуць спрэчкі вакол яе аўтарства. Але ж гэта неістотна. Тое, што зроблена, так падтурхоўвае да творчасці, што проста муршкі па спіне бягуць.

А.Курэйчык. Цудоўная работа Зоі Белавосцік, Каці Агароднікавай, Паўла Харланчука... А ў адным са спектакляў быў прыдуман і цікавы прыём, адпаведна якому гледачы і выканаўцы нібыта існуюць у канфікцы. І гэта зрабілася асноўным момантам пастаноўкі.

Р.Альшэўскі. Прызнацца, асабіста я ставіўся да ідэі "спектакль за тыдзень" з пэўным скепсісам. Але прыемна адзначыць, што ў выніку гэты незвычайны праект завяршыўся даволі пастыхова. Тры з шасці паказаных пастановак вызначаліся неблагім узроўнем. Перадусім гэта тычыцца працы Кацярыны Агароднікавай "Адно нам адланне: дружба ды каханне".

І ўсё ж-такі, гаворачы аб праекце, нельга сцвярджаць, быццам бы гэта было нейкае новае слова ў тэатральным мастацтве. Так, ідэя тэатра «On-line» вельмі неардынарная, яна сталася своеасаблівай "фішкай" фестывалю. Але

агульны мастацкі ўзровень праекта быў усё ж невысокім, па сутнасці, толькі адзін з міні-спектакляў стварыў цудоў. Адметна іншае: той інтарэс, з якім паставіўся да гэтага праекта мінскі глядач, сведчыць – публіка паранейшаму любіць свой беларускі тэатр. Трэба толькі ведаць, як яе зацікавіць.

Л.Грамыка. Я думаю, што мы былі сведкамі грандыёзнай тэатральнай падзеі. Хочацца сказаць заснавальнікам і арганізатарам фестывалю: выдатна, вы гэта зрабілі! І вядома, з надзеяй паглядаець у будучыню.

**"Круглы стол" падрыхтавала Людміла Грамыка.
Фота Андрэя Спрыгана.**

тэатр

ДЗЯДЗЬКА УЛАДЗІК

З заслужаным артыстам Рэспублікі Беларусь Уладзіславам Уласавым, якому споўнілася 75 гадоў, гутарыць яго сябар УГравовіч. Ён называе акцёра дзядзькам Уладзікам – так, як яго клічуць у Беларускім дзяржаўным тэатры лялек

Дзядзька Уладзік – лаўрэат шматлікіх міжнародных і ўсесаюзных фестывалюў і конкурсаў. Сведка ўсіх эпохальных з'яў у лялечным тэатры – у 50-ыя, 60-ыя, 70-ыя, 80-ыя, 90-ыя... і гэтак далей... гады. Мы яго нараклі так ласкава-ўлюбёна таму, што паважаем за майстэрства, за гумар, за веселасць, душу і энергетыку, якую ён дае нам, сваім калегам.

Некалі, пры савецкай уладзе, дзядзька Уладзік быў у нас "брыгадзірам". Чаму гэтай адміністрацыйна-тэатральнай лексіка існуе і па сённяшні дзень, невядома. Можна, каранямі сцягае гэта ў дакастрычніцкую гісторыю, а можа, ініцыятарамі яе былі творцы культурнай рэвалюцыі? Ды, тым не менш, ён заўсёды быў у нас светачам, маяком і брыгадзірам-начальнікам.

Акцёр Уласаў і цяпер упрыгожвае нашу сцэну. Хоць ён з поспехам мог бы выступаць у драме і нават у оперы. Арыю Лепарэла ў спектаклі Дзяржаўнага тэатра лялек "Гэта ты, Моцарт?" ён выканаў так, што вядомы оперны спявак Рыгор Палашчук, які ставіў нам нашы няўпэненыя "вакзлы", зазначыў, што і ў оперным тэатры ён мог бы паспрачацца з барытанальнымі тэнарамі.

– Дзядзька Уладзік, што вы адчуваеце з нагоды 75-годдзя, ці шмат было творчай радасці і веселасці ў вашым жыцці?

– Так радасці і веселасці хапала, але было і іншае. Вайна, акупацыя, тое, пра што цяпер толькі ў кніжках можна прачытаць. Было шмат моцных уражанняў ад палітычных, сацыяльных катаклізмаў і шмат асалоды ад творчасці. Для мяне вялікай радасцю стала сустрэча з лялькамі. А яны такія розныя – і пальчаткі, і трасцяныя, і планшэтыя, і марыянеткі. І наогул, тэатру лялек – уся бездань майго кахання.



"Весёлы цирк" А.Ляліўскага. Уладзіслаў Уласаў у ролі Рэжысёрчыкава.



Уладзіслаў Уласаў з лялькай Тварца ў спектаклі "Боская камедыя" І.Штока. 1971 г.

– Некалі, на сусветным кангрэсе лялечнікаў у Маскве, на вас звярнуў увагу Сяргей Уладзіміравіч Абразцоў і меў з вамі гутарку.

– Я ўжо забыўся, у якім годзе гэта было... відаць, у пачатку 1960-ых... На гэтым кангрэсе розныя краіны свету паказвалі свае лепшыя працы. Мы паказвалі "Інданезійскую казку". Там была такая лялька, Раджа, дзе нічога не было механізавана і ўсё залежала ад майстэрства ак-



"Боская камедыя" І.Штока. Сцэна са спектакля.

цёра. Можна, сам Бог мне дапамог, але ў мяне атрымалася надрэнная пластычная афарбоўка. Ручкі ў лялькі рабілі такія выкрутасы, што ўсе думалі, быццам яна механізаваная. Пасля спектакля Абразцоў падышоў і пацікавіўся, як там усё зроблена. Калі даведаўся, што гэта проста майстэрства акцёра, нагаварыў мне шмат прыемных слоў.

– Скажыце што-небудзь пра сваю жонку Аляўціну Уладзіміраўну, якая аддала нашаму тэатру амаль палову жыцця. Бо яна была зоркай у тая гады, калі тэатр лялек толькі набіраў моц, натхненне, ідэі пад кіраўніцтвам нашага славутага Анатоля Аляксандравіча Ляліўскага.

– Так, Анатоль Аляксандравіч зрабіў, пабудоваў гэты тэатр, а мы ўсе былі яго памочнікамі. Аляўціна Уладзіміраўна драматычная артыстка, ды прыйшлася дапамогі тэатру лялек. Яна адразу адчула ягоную асаблівую эстэтыку. Упадавала лялька, і цяпер ты бачыш, колькі іх у нашым пакоі? Зрэшты, жыццё падыходзіць ужо да лагічнай развязкі, але калі б я быў малады, спадарожніцай зноў выбраў бы толькі яе.

– Што вы нажадаеце тэатру і ўсім, хто служыць ляльцы?

– Я жадаю, каб вы жылі доўга і шчасліва, каб у вас былі цікавыя работы і высакародныя мэты. Ролі, якія задаваліся б не толькі нас, але і гледачоў, і каб яны прыносілі асалоду душы і сэрцу. Каб вам хацелася ісці ў тэатр не толькі як на працу, але і як на свята.



"Сымон-музыка" паводле Якуба Коласа. Сцэна са спектакля.

PS. Для тых, хто не ведае. Самыя значныя ролі Уладзіслава Уласава: Швейк ("Прыгоды бравата салдата Швейка" Я.Гашака), Тварэц ("Боская камедыя" І.Штока), Понтый Пілат ("Майстар і Маргарыта" паводле М.Булгакава), Баян ("Клоп" У.Маякоўскага) – і шмат іншых, больш за 200.

СТО ГАДОЎ БЕЗ ЧЭХАВА

Алена Грамыка

“У чалавеку ўсё павінна быць прыгожым, – сказана ў адной з чэхаўскіх п’ес, – і твар, і адзенне, і душа, і думкі”. Гэтая цытата зрабілася настолькі ходкай, што яе літаральна згвалілі, зацвяргалі на падручніках і школьных сачыненнях. Прычым прыпісваюцца гэтыя словы самому Чэхаву Антону Паўлавічу, хоць у сваіх творах ён – як аўтар – заўсёды пазбягаў падобных “лабавых дэкларацый”, ніколі, карыстаючыся тэрміналогіяй Базарава, не “таварыў прыгожа”. (Менавіта з Базаравым, дарэчы, параўноўваў Чэхав Ілья Рэпін.) “Выкіньце словы “ідэал” і “парыў”. Ну іх!” – раіў Чэхав адной маладзенькай літаратарцы. Узнёслыя словы (узяць тое ж знакамётае “неба ў алмазах”) ён укладваў часам толькі ў вусны сваіх персанажаў – вось і пра чалавека, у якім усё павінна быць прыгожым, сказаў доктар Астраў з “Дзядзькі Вані”.

Зрэшты, погляд на тое, якім мусіць быць чалавек, Антон Паўлавіч выклаў і “ад сябе асабіста” – у запіснай кніжцы: “Чалавек павінен быць ясным разумова, чыстым маральна і ахайным фізічна”. Увогуле, амаль тое ж самае – толькі прасцей. І без згадкі пра знешнасць, якую мы сабе не выбіраем. І без слова “душа”, якое, напэўна, было для яго з разраду “не зусім пажаданых” – не такое непрымальнае, канешне, як “ідэал”, але ўсё ж..

Чалавек бездакорнага густу, ён адсякаў усялякую напышлівасць, ратуецца ад яе іроніяй. “Чаму Вы назвалі мяне “гордым” майстрам? – жартаўліва “ўкалоў” ён пісьменніцу Лідзію Авілаву, якая прыслала яму сваю кніжку з дароўным надпісам. – Гордыя толькі індыйкі”. А вось радкі з яго ліста жонцы: “Ты пішаш, што роўна трое сутак будзеш трымаць мяне ў абдымках. А як жа абедаць або чай піць?”

З гэткай жа іроніяй адрэагаваў бы Чэхав і на тое, калі б нехта асмеліўся заявіць яму, што ён – не проста пісьменнік Антон Чэхав, а ўвасабленне прыгажосці ў самым высокім сэнсе гэтага слова. Рэакцыя, напэўна, была б прыкладна такой, як у 1889 годзе, калі Чэхав, прыхаўшы ў Пецярбург, нечакана для сябе апынуўся ў станавішчы самага моднага літаратара. “У Піцеры цяпер два галоўныя героі, – паведаміў ён у пісьме да брата, – аглошная Фрына Семірэдскага і апанугы я”. (Тады ў паўночнай сталіцы з шумным поспехам адкрылася выстава не надта таленавітага, але папулярнага на той час мастака-акадэміста.) Можна згадаць і ягоны водгук на прысуджэнне Пушкінскай прэміі: “Гэта, напэўна, за тое, што я ракаў лавіў”. І падпіс “акадэмік Тато” – так ён часам называў сябе ў лістах да жонкі, атрымаўшы званне ганаровага акадэміка. Заадно варта згадаць і тое, з якой годнасцю ён неўзабаве склаў яго з сябе – у знак нягоды з адменаю царом выбарання ў акадэмікі “неблагодзежнага” Максіма Горькага..

А ўсё ж – гэта менавіта так не толькі творчасць Антона Чэхав, але сама ягоная асоба, само ягонае жыццё і нават ягоная смерць – узор найвысочай дасканаласці і ... ідэал прыгажосці. Вось, напісаліся “забароненыя” словы, ад якіх Антон Паўлавіч перасмыкнуўся б з агідай, але як жа сказаць іначэй?

Пачаць з таго, што Чэхав быў надзвычай прывабным знешне. У гэтым, канешне, няма ягонай заслугі, але сам факт вельмі ўдала ўпісваецца ў канцэпцыю “ідэалу”. І пацвярджае, што не толькі “чорт шэльму меціць” – часам і Бог стварае чалавека ў суладнасці з Вялікім Планам дасканаласці.

У васьмідзесятыя гады, калі я пазнаёміўся з Чэхавым, ён здаваўся мне вельмі прыгожым, – успамінаў пісьменнік А.Лазараў-Грузінскі, – але мне хацелася пачуць жаночую думку пра знешнасць Чэхав, і я спытаў адну жанчыну выключнай прыгажосці, якая некалі сустракалася з Чэхавым, што ўяўляў сабой Чэхав на жаночы погляд? Яна адказала: “Ён быў вельмі прыгожым”. Цікавая акалічнасць, адзначаная А.Купрыным: многія з тых, хто добра ведаў Чэхав, сцвярджалі, што ў яго былі блакітныя вочы, хоць на самай справе яны былі цёмныя, амаль карыя. Красамоўная памылка,

якая падкрэслівае тое адчуванне светласці, святла, што выходзіла з аблічча Антона Паўлавіча!

Можна, мы “всё” згадалі Бога. Так знешняю прыгажосцю дае менавіта Ён. А ўсё астатняе чалавек, якому той жа Бог дараваў свабоду выбару, робіць з сабою сам. І Чэхав – найяскаравы прыклад таго, што дасціпныя англічане (або амерыканцы?) назвалі ёмістым словазлучэннем “self-made man” – “чалавек, які стварыў сябе сам”.

“Бываюць шчасліўцы з дзівосным сіметрычным складам цела. Усё ў іх у ідэальнай прапарцыі. Такое цела робіць уражанне чароўнай пекніцы. У Чэхав ж была такая душа. Усё было ў ёй – і вартасці, і слабасці. Калі б ёй былі ўласцівыя толькі станоўчыя якасці, яна была б такая ж аднабаковая, як душа, складзеная з адных толькі заганаў. У спраўдзінасці ж у ёй разам з высакароднасцю і сціпласцю жылі і гордасць, і славалюбства, побач са справядлівасцю – прадурэятасць. Але ён умеў, як сапраўдны мудрэц, кіраваць сваімі слабасцямі, і ад гэтага яны ў яго набывалі якасці вартасцяў”. (З успамінаў І.Паталенкі.)

Меркаванне наконт “слабасцяў” пацвярджаецца і самім Чэхавым: “Я, каюся, занадта нервовы з сям’ёй. Я ўвогуле нервовы. Грубы часта, несправядлівы”, “Я чалавек славалюбны па самых вушы”, “Павінен сказаць табе, што ад прыроды характар у мяне разкі, я ўспылчывы і гд., але я прывык стрымліваць сябе, бо распускаяцца прыстойнаму чалавеку не выпадае” (з пісьм розных гадоў).

“Трэба дрэсіраваць сябе”, – фраза, кінутая яшчэ ў адным з пісьм, найбольш дакладна і лаканічна акрэслівае прынцып, якога Чэхав трымаўся ўсё жыццё.

І жыццё... таксама сталася творам – не менш геніяльным, чым творы літаратурныя. Ва ўспрыманні нашчадкаў яно ператварылася ў своеасаблівую п’есу, усе складнікі якой – і ўспаміны сучаснікаў, і запісныя кніжкі, і велізарная эпістальная спадчына, і фотаздымкі – спрацоўваюць як адзінае цэлае. Новыя шпрыхі, новыя нюансы, якія непазбежна з’яўляюцца пры паглыбленні ў гэтую “п’есу”, ніколі не супярэчаць адзін аднаму, ніколі адзін аднаго не абвргаюць. Цудоўны, ураўнаважаны, гарманічны твор, у якім, здаецца, ажыццявілася тое, пра што марыў Фёдар Дастаеўскі, спрабуючы ўвасабіць “положительно-прекрасного” чалавека.

Спроба геніяльнага пісьменніка-псіхолога – стварэнні ім вобраз князя Мышкіна – аказалася ўсё ж не зусім удачай: герой – “выдумань”, чыста літаратурны, які натуральна глядзіцца толькі ў фантастычнай рэчаіснасці Дастаеўскага. Чэхав – герой “самаствораны” і абсалютна рэальны.

І пры тым – абсалютна гарманічны, з быццам на нейкіх Боскіх шляхах адмеранымі “цэнямі” і “паўцэнямі”, якія не аспрэчваюць, а толькі падкрэсліваюць гэтую гармонію.

Так, і ў юнацтве, і ў маладосці (калі ён быў яшчэ Антонам Чэхантам), і нават пазней – ужо як Антон Чэхав – ён мог зграшыць небездарным жарцікам, а ў прыватным лісце ўжыць і так званую “ненарматыўную лексіку”. Так, ён сам прызнаваўся ў сваім “славалюбстве” і, адаралася, “не па-чэхаўску” хваліўся поспехамі, скажам, рассялаў родзічам і знаёмым копіі таго знакамітага ліста ад Д.Грыгаровіча, у якім састарэлы класік вітаў Чэхав, як надзею рускай літаратуры. Так, пакуль здароўе дазваляла, ён зусім не быў абстынентам. І жаночыя сэрцы ў свой час разбіваў, можа, не горш за Аляксандра Сяргеевіча, прызнанага “галоўным дон-жуанам” рускай літаратуры.

Але! Хіба магчыма ўявіць або ў бліжэйшым сні сасніць Чэхав, у “разбэрсаным” ці проста “некарэктным” выглядзе? (“Ніхто нават з самых блізкіх людзей не бачыў яго надбайна апанугым; таксама не любіў ён розных хатніх вольнасцяў, кішталту халатаў, пантофляў і тужурак”. З успамінаў

А.Купрына.) Або п’яным? (“Ніколі, ні на адным банкете альбо сяброўскай вечарыне не бачыў, каб ён “расперазаўся”. Проста не магу ўявіць яго п’яным”. З успамінаў У.Неміровіча-Данчанкі.) Або – падчас мужчынскіх “шчырых гутарак” пра жанчын? (“Поспех у жанчын, здаецца, меў вялікі. Гавару “здаецца”, таму што балбатаць на гэту тэму не любілі ні ён, ні я”. У.Неміровіч-Данчанка.)

“Homo sum et nihil humani a me alienum puto”, – мог сказаць пра сябе Антон Паўлавіч. “Esse homo!” – можам сказаць пра яго мы...

Жыццё ягонае сваёй, так бы мовіць, стылістыкай вельмі нагадвае... чэхаўскія п’есы, з іх падводнымі плынямі, усмешкаю скрозь слёзы, насвітаннем у самых цяжкіх моманты, п’есамі, у якіх нават смерць падаецца сцішана і “неэфектна”, а гук фінальнага стрэлу можна прыняць за звон разбітага слоіка.

П’еса ягонага жыцця заселена мноствам дзейных асобаў: вялікая бацькоўская сям’я, дзекнасць за якую ён яшчэ з юнацтва – і да канца – усклаў на свае плечы; жанчыны, якія яго кахалі і якіх кахаў ён; проціма знаёмых – літаратары, газетчыкі, артысты, суседзі, проста прыяцелі, а таксама суседзі і прыяцелі гэтых прыяцеляў і члены іх сямей, якім ён у лістах не забываў перадаць прывітання. Але на пісьмах, што ў неймавернай колькасці ён рассялаў па неймавернай колькасці адрасоў (Антон Паўлавіч быў надзвычай акуратны ў перапісцы), была пачатка са спакойнымі і горкімі словамі: “Самотнаму ўсюды пустыня”.

Тое, што ён, па сутнасці, глыбока адзінокі чалавек, разумелі многія: у сваю душу Чэхав не пускаў нікога. Рабіў ён гэта цвёрда, але так інтэлігентна, так далікатна, што некаторыя з сучаснікаў пражылі жыццё ў наўняй перакананасці, што менавіта яны займалі ў свой час вакансіі “блізкіх сяброў”. З-за таго, што Антон Паўлавіч заўсёды быў гатовы прывесці, выслухаць, дапамагчы? “Здаецца, не было для яго большага задавальнення, як уладкаваць каго-небудзь, падтрымаць маладога пісьменніка, даць магчымасць пражыць у Ялце беднаму настаўніку, знайсці месца, заняткі...” (З успамінаў С. Ялцаўскага.) Прапаноўмі дапамогі літаральна стракаціць лісты Чэхав: “Калі хочаце, я з’езджу паглядзець сядзібу, якую Вам прапаноўваюць...”, “Вы п’есу пішце? Напішыце і ўпаўнаважце мяне паставіць яе ў Маскве. Я і на рэпетыцыях пабываю, і ганарар атрымаю, і ўсякія штукі...”, “Калі трэба ў пекла ехаць – пасуду... Калі ласка, са мной не цырымоньцеся...”

А вось падрахунак, які падвёў у сваёй выдатнай кнізе “Пра Чэхав” Карней Чукоўскі: “Калі ён памёр, пасля яго засталася не толькі дваццаць тамоў сусветна слаўнай прозы, але і чатыры высковыя школы, ды шасціна дарага на Лопасно, ды бібліятэка для цэлага горада (Таганрога. – А.Г.), ды помнік Пітру (таксама ў Таганрозе. – А.Г.), ды пасялены на пустэчы лес, ды два цудоўныя сады... Дадамо яшчэ гераічнае і пакутлівае падарожжа на востраў Сахалін і дзесьці тысяч картак уласнаручна запоўненых Чэхавым (перапіс усёго ссыльнага і катаржнага насельніцтва!).

Як гэта адпавядае словам, якія калісьці Антон Паўлавіч запісаў у сваім нататніку: “Мусульманін дзеля выратвання душы капае калодзеж. Добра, калі б кожны з нас пакадаў пасля сябе школу, калодзеж або штосьці накіштат, каб жыццё не мінала і не сышлоўна ў вечнасць бяследна”...

А пры ўсім гэтым – невыпадковыя і радкі, што напісаў, магчыма, адзін з самых пільных і праніклівых знаёмцаў Чэхав – А.Купрын: “Ён мог быць добрым і шчодрым, не любячы, ласкавым і спагадлівым без прыхільнасці, дабрадзеям, не разлічваючы на ўдзячнасць. І ў гэтых рысах, якія заўсёды заставаліся няяснымі для ягонага атачэння, хаваецца, можа быць, галоўная разгадка яго асобы”.

Але стрыманасць і адстароненасць – гэта зусім не тая “халодная кроў”, якую папракалі Чэхав недалёкія крытыкі кішталту М.Міхайлоўскага, а хутчэй ажыццяўленне той праграмы, таго “кодэксу паводзінаў выхаванага чалавека”, што дваццацішасцігадовы Антон Чэхав выклаў

у сваім знакамітым пісьме да старэйшага – таленавітага, але “балалаечнага” (слоўца Антона Паўлавіча) брата Мікалая.

“Выхаваныя людзі, – пісаў Чэхав, – на маю думку, павінны задавальняць наступным патрабаванням:

- 1) Яны павяжаюць чалавечую асобу, а таму заўсёды паблажлівыя, мяккія, вестлівыя, уступчывыя...
- 2) Яны спагадлівыя не толькі да жабракоў і да кошак. Яны хварэюць душой і ад таго, што не ўбачылі простым вокам...
- 3) Яны павяжаюць чужую ўласнасць, а таму і плацяць даўгі...
- 4) Яны чыстасардэчныя і бяспіна хлусні як агню. Не хлусяць яны нават у дробязях...

5) Яны не прыніжаюць сябе з той мэтай, каб выклікаць у іншым спачуванне...

6) Яны не мітуслівыя. Іх не займаюць такія фальшывыя брыльянты, як знаёмствы са славу-тасціямі...

7) Калі яны маюць у сабе талент, дык павяжаюць яго...

8) Яны выхоўваюць у сабе эстэтыку...” Цікава, што вельмі падобны па форме ліст напісаў дваццацітрохгадовы А.Пушкін малодшаму брату Льву: ліст – наказ перад выбарам поля дзейнасці і ўступленнем у вялікі свет. Вось некаторыя з парад:

“Не мяркую пра людзей па ўласнаму сэрцу... пагарджай імі самым ветлівым чынам...

Будзь халодны з усімі, фамільярнасць заўсёды шкодзіць...

Не выказвай паслужлівасці і ўтаймоўвай сардэчную прыхільнасць, калі яна будзе табой завадваць людзі гэтага не разумеюць і ахвотна прымаюць за дагодлівасць...

Ніколі не прымай ласкі... Пазбягай апекавання, таму што гэта занявольвае і прыгнятае...

Ніколі не забывай наўмыснай крыўды...

Ніколі не пазычай, лепш цярпі нястачу, гавяр, яна не такая жахлівая, як здаецца, і, прынамсі, яна

лепш за непазбежнасць раптам аказацца несумленным або атрымаць такую выдомасць...”

Нягледзячы на знешняе падабенства, па сутнасці гэтыя лісты абсалютна розныя. Паводле фармулёўкі У.Лакушына, Пушкін вучыць самаабароне асобы, Чэхав – самавыхаванню асобы.

Мікалаю Чэхаву ўрок брата не дапамаглі. Антон Чэхав пражыў жыццё ў адпаведнасці з той праграмай. І памёр гэтак жа сама.

Ціхі, надзвычай “інтэлігентны” (хоць і нязвычай ўжываць гэтае слова ў такім кантэксце) сыход Чэхав – увасабленне той самай някідкай і непахіснай годнасці, якая заўсёды была неаддзельнай ад ягонай асобы. “Неяк няёмка падаць і паміраць пры чужых...” Гэта ў адным з лістоў мог напісаць толькі Чэхав.

“Ich sterbe”, – сказаў ён за некалькі хвілін да скону, напэўна, не толькі таму, што побач быў урач-немец. У рускай фразе “я умираю” яму, напэўна, пачулася штосьці тэатральнае, меладраматычнае, а заштампаваных сцэнічных эфектаў Чэхав не мог сабе дазволіць нават перад смерцю.

Самыя апошнія яго словы – пранізліва “чэхаўскія”, іх мог бы вымавіць персанаж якой-небудзь ягонай п’есы: “Даўно я не піў шампанскага...”

Потым ён “спакойна выпіў усё да дна, ціха лёг на левы бок і неўзабаве замоўкнуў назаўсёды... І страшную цішыню ночы парушыў толькі, уварваўшыся, як віхор, вялізны чорны начны матылёк, які пакутліва біўся аб электрычныя лампачкі і насіўся па пакоі...” (З успамінаў В.Кніпер-Чэхавай.)

І яшчэ да болю “чэхаўская” дэталі: калі заціх і той матылёк, раптам гучна стрэліла няшчыльна закаркаваная бутэлька з недапітым шампанскім...

Гэта здарылася ў ноч на 2 (15 па новаму стылю) ліпеня 1904 года. Вось ужо сто гадоў свет жыве без Чэхав.



ЛАРЫСА АЛЕКСАНДРОУСКАЯ. КРУТ ЖЫЦЦЯ

Да 100-годдзя з дня нараджэння

Вольга Брылон

З усіх беларускіх артыстаў мінулага стагоддзя Ларыса Пампееўна Александрoўская была, напэўна, самай знакамітай і праслаўленай. З юнацкіх гадоў і да старасці, ужо ўвянчанае ўсімі магчымымі і немагчымымі лаўрамі, яна ўвесь час знаходзілася ў цэнтры ўвагі. Роля прымадонны давалася ёй без цяжкасцяў.

На сваіх сучаснікаў Ларыса Пампееўна рабіла ашаламляльнае ўражанне не толькі як спявачка і актрыса, але і як жанчына. Яе незвычайная прыгажосць была прадметам заіздрасці, захаплення і чутак. Яркая, разумная, Александрoўская заўсёды вылучалася з агульнай масы. Прамяністы погляд велізарных вачэй літаральна завораваў і прыцягваў, як магнітам, усіх, хто знаходзіўся навокал. І жанчыны, і мужчыны імгненна траплялі ў палон яе бязмежнай абаяльнасці. Але, як гэта часта здарэцца, прыгажосць не прынесла ёй жаючага пошчасця. Хутчэй наадварот — асудзіла на адзіноту, наканавалую тэсам у якасці рэспітаты за талент і выбранасць.

Александрoўская была карэннай мінчанкай. Дом яе дзеда, у якім яна нарадзілася, стаў на рагу Правіянцкай вуліцы і 3-га Шпітальнага завулка. Вядома, зусім няшмат засталося ў Мінску людзей, якія маглі б ўзгадаць іх месцазнаходжанне. Затое, шпацыруючы па вуліцы Захарава ў тым месцы, дзе яна перакрываўнаецца з Бранявым завулкам, мінчане звяртаюць увагу на мемарыяльную дошку на доме нумар 27. "У гэтым доме, — выбіта на дошцы, — з 1954 па 1980 гг. жыла народная артыстка СССР Ларыса Пампееўна Александрoўская".

Па неверагоднаму, амаль містычнаму збегу абставін, дом па Захарава, 27 быў пабудаваны на тым самым месцы, дзе некалі стаяў аднапавярховы асабняк Александрoўскіх, які згарэў у вайну. Але самае дзіўнае, што кватэра, выдзеленая Ларысе Пампееўне, аказалася ў тым пад'ездзе, знаходжанне якога супадала з колішнім перасячэннем Правіянцкай вуліцы і 3-га Шпітальнага завулка. Яна перажыла шок, калі ў 1954 годзе, прыйшоўшы ўпершыню аглядаць сваю новую кватэру, выявіла, што будзе жыць дакладна над тым

Наша дзедка

Александрoўская Ларыса Пампееўна, народная артыстка БССР і СССР, дэпутат Вярхоўных Саветаў БССР і СССР, кавалер ордэнаў Леніна, Працоўнага Чырвонага Сцяга і Кастрычніцкай Рэвалюцыі, Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі СССР. Нарадзілася 15 лютага 1902 г. (павадле афіцыйных дакументаў — 1904 г.). На сямнадзёнай сцэне выступала з 1920 года, на прафесійнай — з 1928 г. З 1933 па 1958 гг. — вядучая салістка ДАВТа Беларускай, на сцэне якога выконвала партыі Кармэн у "Кармэн" Ж.Бізе, Наташы ў "Русалцы" А.Даргымжскага, Яраслаўны і Канчакоўны ў "Князю Ігару" А.Барадзіна, Аксіні ў "Ціхім Доне" І.Дзяржынскага, Таццяны ў "Югэне Анежыне", Лізы і Графіні ў "Пікавай даме" П.Чайкоўскага, Алесі ў аднайменнай оперы Я.Шкоўскага, Любаўны і Мірфы ў "Царскім шэсце" М.Рымскага-Корсакава, Марыны Мінінак у "Барысе Годунове" М.Мусаргскага і многія іншыя.

З 1951 па 1961 год працавала галоўным рэжысёрам ДАВТа БССР, паставіла оперы "Барыс Годунов" М.Мусаргскага, "Аіда" і "Трубідур" Д.Вердзі, "Мазепу" П.Чайкоўскага, "Запарожца за Дунаем" С.Гулака-Артамоўскага, "Страшны двор" С.Манюшкі, "Яснае світанне" А.Туранкова і інш. Паславілася як выканаўца беларускіх народных песень, у тым ліку знакамітай "Перапёлчкі", якая зрабілася яе візітнай карткай.

Была членам Савета Міжнароднай дэмакратычнай федэрацыі жанчын, а таксама прэзідыума Славянскага камітэта СССР і Усесаюзнага камітэта абароны міру, старшынёй і членам журы ўсесаюзных і рэспубліканскіх аглядаў і конкурсаў, старшынёй прэзідыума праўлення Беларускага тэатральнага таварыства (з 1946 па 1976 гады), кіраўніком секцыі літаратуры і мастацтва Савета народных універсітэтаў БССР.

Памерла 23 мая 1980 г.

самым кавалкам зямлі, дзе стаяў бацькоўскі дом, у якім яна нарадзілася і вырасла.

Так дзівосна замкнулася кола яе жыцця.

Ларыса была пятым дзіцем у сям'і Пампееў Васільевіча і Вольгі Мікалаеўны Александрoўскіх. Сям'я была інтэлігентная і музыкальная, усе дзеці без цяжкасці ігралі на гітары, мандаліне, балалайцы і спявалі ў царкоўным хоры. Дарэчы, род Александрoўскіх мае глыбокія праваслаўныя карані. Васіль Александрoўскі, дзед Ларысы Пампееўны па бацькавай лініі, быў святаром і меў прыход — ці то на Арлоўшчыне, ці то ў Калужскай вобласці, ці то пад Курскам. Як сведчаць сямейныя паданні, айцец Васіль вызначаўся празмерна свавольным норавам, нечым не дагледзіў царкоўнаму начальству і быў пераведзены на службу ў закінутую вёсачку Жары пад Гомелем. Трое сыноў айца Васілія — Філарэт, Пампей і Васіль — вучыліся ў Мінскай духоўнай семінары, прычым Васіль — яшчэ і ў Троіца-Сергіевай лаўры.

Ажаніўшыся з дачкой святара, Васіль Васільевіч настаўнічаў спачатку ў Пінскай, а потым у Мінскай мужчынскіх гімназіях, а пасля рэвалюцыі працаваў дырэктарам чыгуначнага вучылішча, дзе выкладаў матэматыку. Дзядзька Васіль быў у пэўным сэнсе духоўным настаўнікам юнай Ларысы. Менавіта ён у 1928 годзе блаславіў пачынаючую артыстку і яе сяброў перад прэм'ерай самай першай, па сутнасці яшчэ вучнёўскай опернай пастаноўкі — "Фаўста" Ш.Пуно, у якой Александрoўская спявала Маргарыту. Васіль Васільевіч шмат і цікава расказваў моладзі пра Гётэ, чытаў урывкі з "Фаўста". Несумненна, яго ўплыў на Ларысу быў вельмі вялікі.

Пампей Васільевіч, яе бацька, быў чыноўнікам чыгуначнага транспарту. Чалавек вясеўлы і жыццярэдасны, ён актыўна займаўся спортам, любіў спяваць. І жонку прыгледзеў сабе такую ж — прыгажуню Вольгу, адну з шасцярых дачок знаёмага яму чыгуначнага сцэпшыка Мікалая Дашчынскага (дарэчы, менавіта ён, Мікалай Дашчынскі, і пабудоваў той самы дом на рагу Правіянцкай і 3-га Шпітальнага завулка). Вольга Мікалаеўна, як і яе маці, нарадзіла мужу шасцёра дзяцей — трох дзяўчынак і трох хлопчыкаў. Незадоўга

да рэвалюцыі з прычыны абставін і спецыфікі работы Пампей Васільевіч пераехаў у Архангельск, дзе пазней асталяваўся. Дзеці, у той час ужо дарослыя, часта ездзілі да яго ў госці.

У 1914 годзе ў сям'ю Александрoўскіх упершыню ўварвалася вайна. Ратуючыся ад наступлення немцаў, яны апынуліся ў Петраградзе. І менавіта там юная Лора ўпершыню трапіла на оперны спектакль. Сястра яе аднакласніца была — ні многа ні мала — салісткай Марыінскага тэатра і правяла дзяўчынак спачатку на прадстаўленне "Снягуркі" М.Рымскага-Корсакава, а праз нейкі час — на "Русалку" А.Даргымжскага, дзе Млынара спяваў Шаляпін. Ларыса была ўражана мастацтвам геналянага артыста. Хто ведае, тады яна і пачала марыць пра кар'еру опернай спявачкі?..

Там жа, у Петраградзе, юную прыгажуню застала рэвалюцыя. У гэта цяжка паверыць, але Ларыса Александрoўская была сведкай гістарычнага выступлення большавіцкага правадмра з балкона асабняка Кшасінскай! Вядома, дзяўчына-падлетак была далёкая ад таго, каб адэкватна ацаніць тое, што адбылася навокал. Але жыццё паказала, што Ларысе Пампееўне грэх было скардзіцца на сабецкую ўладу, якая дала ёй усё, пра што можна марыць.

Толькі восенню 1919 года яна здолела нарэшце вярнуцца ў Мінск. Скончыўшы кароткатэрміновыя настаўніцкія курсы, яна пачала працаваць у царкоўным хоры. Але амаль адразу знаёмы музыкант Дамітрый Захар (будучы заснавальнік народнага цымбальнага аркестра) запрасіў яе ў трупы нападупрафесійнага тэатра Галоўпалітасветы пры ваенкамаце Заходняга фронту. У тэатры ставіліся п'есы ўкраінскага класічнага рэпертуару — "Віа", "Майская ноч", "Наталка-Палтаўка", "Сарочынскі кірмаш", у якіх Ларыса іграла як вядучыя ролі, так і ролі другога плану. На сцэне яна выступала адначасова ў амплуа танцоўшчыцы, чыталынікі і спявачкі. Асабліва атрымывалася ў яе песні — рускія, украінскія і беларускія. Менавіта там, на пляцы Волі, у будынку былога Кулешага сходу, дзе знаходзіўся тэатр і дзе ішлі яго прадстаўленні, Ларыса ўпершыню ўсвядоміла, што сцэна і ёсць яе сапраўднае прызначэнне. Ужо тады Александрoўскую сталі называць "артысткай, якая спявае" і "спявачкай, якая іграе". Праз шмат гадоў Ларыса Пампееўна прызнае відавочнае: "Не я выбірала сабе прафесію. Гэта яна мяне выбрала".

Аднак у фінансавых адносінах акцёрскі хлеб быў зусім несалодкі. Каб хоць неяк звесяці канцы з канцамі, Ларыса ўладкавалася перапісчыцай, а потым сакратаром ваенкама ў 81-ы пяхотны курс кавалерды Чырвонай Арміі. Для таго каб дзяўчына магла атрымліваць прадуктовы паёк, яе залічылі ў музычную каманду, ды не ким-небудзь, а барабаншчыцай! А неўзабаве камандаванне пяхотных курсаў уручыла ёй пунцёўку ў толькі той адкрыты музычны тэхнікум.

У 1924 годзе Ларыса Александрoўская была залічана туды студэнткай вакальнага аддзялення

У 20-ыя гады Мінскі музтэхнікум быў цэнтрам культурынага жыцця рэспублікі. Там выкладалі выдатныя педагогі, спецыяльна запрошаныя ў Мінск з Маскоўскай і Ленінградскай кансерваторый. Узровень выкладання быў найвысэй. Дарэчы, амаль усе аднакурснікі Л.Александрoўскай, якія разам з ёй увайшлі ў склад першай трупы беларускага опернага тэатра, акрамя тэхнікума, нідзе больш не вучыліся (калі не лічыць опернай студыі, дзе іх рыхтавалі непасрэдна да работы на тэатральнай сцэне). Але па якасці і ўзроўню сваіх музычных ведаў яны маглі б сапернічаць з сучаснымі выпускнікамі кансерваторый!

Такім чынам, Александрoўская трапіла ў клас да прафесара вакалу, надзвычай вопытнага педагога Васіля Цвяткова. Ён вызначыў яе голас як лірычнае сапрапа, пачаўшы



тулова пашыраць дыяпазон верхняга рэгістра. Верхнія ноты ў Ларысе Пампееўны былі асабліва — серабрыстыя, мяккія. Увогуле даваенныя запісы сведчаць пра тое, што голас у яе быў сапраўды вельмі прыгожы — цёплы, чысты, тэхнічна рухомы і багаты абертонамі. Яе першай сур'ёзнай работай і аказалася тая самая партыя Маргарыты ў оперы "Фаўст", на якую блаславіў яе некалі дзядзька Васіль.

У кастрычніку 1930-га ў Мінску адкрылася оперная студыя, якая зрабілася асновай опернага тэатра. Узначаліў студыю выдатны рускі спявак і артыст Антон Пятровіч Баначыч. Ён пачынаў сваю кар'еру ў першыя гады XX стагоддзя на вядучых оперных сцэнах Расіі, пакуль у 1905 годзе яго зорка не ўзышла на небасхіле Вялікага імператарскага тэатра ў Маскве. Антон Баначыч спяваў на яго сцэне паўтара дзесяцігоддзя, быў адным з самых знакамітых оперных спевакоў не толькі Расіі, але і Еўропы. Вымушаны па сямейных абставінах пакінуць вялікую сцэну, ён у 1921 годзе перабраўся ў Саратаў, а ўжо адтуль быў запрошаны ў Мінск.

Для ўсіх студыйцаў Баначыч быў кумірам.

Выдатны педагог, ён грунтоўна падрыхтаваў пачынаючых артыстаў да работы на прафесійнай сцэне. Цікава, што ў свой час у сценах Ленінбургскай кансерваторыі яго голас быў вызначаны як бар'ятон, і сваю кар'еру Баначыч пачынаў з бар'ятонавых і нават басовых (!) партый. У амплуа бар'ятона і быў прыняты ў Вялікі тэатр, але ўжо пасля адпачынку, у сезоне 1905/06 гадоў, дэбютаваў у ролі Германа з "Пікавай дамы" Чайкоўскага — класічнай тэатравай партыі. Выпадкі, калі накальняны тэсцітуры дазваляе спявакам адначасова выконваць партыі і нізкіх, і высокіх галасоў, не проста рэдкія — яны ўпэкальныя. Такім унікальным выканаўцам быў Баначыч. Але і Александрoўская ў опернай студыі авалодала нізкім, меццасапрапаным рэгістрам! Да вайны яна пастылаха сумяшчала ў сваім рэпертуары сапрапаныя і меццасапрапаныя партыі, паўтараўшы нолькі геналянага настаўніка.

Яе дэбют на сцэне опернай студыі адбыўся ў 1931 годзе ў спектаклі "Златае пёўнік" М.Рымскага-Корсакава і... застаўся незігважымым. Уся справа ў тым, што ў студыі не падзялялі артыстаў на галоўных і не галоўных. А колькі партыя Шамаханскай цырыцы, адзіная вядучая жаночая партыя ў гэтай оперы, была напісана кампазітарам для самай высокага сапрапа — каларагурнага — і выконвалася, натуральна, уладальніцай такога голасу. Ларыса Пампееўна была задаволеная роляй "спенака за сцэнай", добрасумленна "прыкукарэжыўны" цару Дадону ад імя Златаго пёўніка: "Кірыкі, кірыкуку! Берэгісь, будзь начеку".

Затое праз год, у другім па ліку спектаклі студыі — "Кармэн" Ж.Бізе — выйшла на сцэну ў партыі Кармэн, самай знакамітай сваёй ролі, у якой яна была сапраўды непартарная. У маі 1933 года спектаклем "Кармэн" з удзелам Александрoўскай у Мінску быў урачыста адкрыты Дзяржаўны тэатр оперы і балета. І такім чынам роля Кармэн зрабілася пунктам адліку не толькі ў біяграфіі самой спявачкі, але і ў гісторыі ўсяго беларускага опернага мастацтва. Александрoўская спявала Кармэн і ў алмашынскай оперы ў гады эвакуацыі, і на роднай сцэне пасля вайны. Калі Кармэн-Александрoўская з'яўлялася перад публікай — імпульсіўная, эфектная, яркая, — зала літаральна ўзрывалася апладысментамі.

Па натуре Ларыса Пампееўна была чалавекім актыўным, энергічным і надзвычай шмат свайго часу аддавала грамадскай працы. Так было заўсёды — і на пачатку яе кар'еры, і пры канцы. Ужо ў 30-ыя гады яна зрабілася сваясаблівым сімвалам Беларусі, прадстаўляючы рэспубліку як дэпутат і трамцкі дзеяч на ўсемагчымых пленумах, кангрэсах, форумах, з'ездах. Ад імя беларускага народа ён даваўся двойчы выступаць перад Сталіным. Упершыню гэта адбылося ў 1939 годзе ў час XVIII з'езда ВКП (б). Узышоўшы на трыбуну, Александрoўская пачала чытаць падрыхтаваны тэкст, як раптам пачула за спінай незадаволеную рэпліку правадмра.

— Представительница от Белоруссии могла бы говорить по-белорусски!

Некалькі секунд спатрэбілася ёй для таго,



Такой яна была на сцэне...
Марыся ў оперы "Міхась Падгорны".

каб узяць сябе ў рукі, пасля чаго ўвесь астатні тэкст быў прачытаны ёю па-беларуску – Ларыса Пампееўна пастаяла яго імгненна перакладаць.

У другі раз яны сустрэліся ў Крамлі на прыёме ў гонар удзельнікаў I-ай Дэкады беларускага мастацтва ў Маскве. У яе прывітанай прамове былі, між іншым, такія словы: "І если конарный праг помянет на нашу землю, мы грудью встанем на защиту Отечества".

Цаворац, Сталін, пачуўшы гэта, ўхмыльнуўся ў вусы:

– Да, есть чем .

Лозунгі так і засталіся лозунгамі, а Ларыса Пампееўна ледзь не загінула пад бамбёжкамі ў першыя ж дні вайны. Яна вымушана была бегаць з Мінска без рэчаў і дакументаў, ледзь паспеўшы забраць з балыніцы 11-гадовага сына Ігара, якому напярэдадні выдалілі апендыкс. Як і тысячы іншых бежанцаў, яны пайшлі першкім па Маскоўскай шашы. Перадолеўшы не адну сотню кіламетраў, ужо недзе пад Смаленскам, яна здолела нарэшце выправіць неабходныя даведкі, пасля чаго яе з сынам пасадзілі ў цягнік, які ішоў у Алма-Ату.

У сталіцы Казахстана Александроўская пражыла да пачатку 1942 года, пакуль трупы беларускага опернага не аб'ядналася ў Горкім Дарэчы, велізарная заслуга ў гэтым належала ёй: Ларыса Пампееўна ўсюды шукала сваіх калег, пісала лісты, хадайнічала пра тое, каб тэатр аднавіў працу ва ўмовах эвакуацыі.

У час вайны ў складзе франтавых канцэртных брыгад яна дзесяты разоў выязджала на перадавую. Адно з яе выступленняў перад войнамі Калінінскага фронту выпадкова трапіла ў кадры вяснянай кінахронікі – і зрабілася легендай. Стоячы на танку, Ларыса Пампееўна, апранутая ў народныя строй, звяртаецца да салдат са словамі прывітання, а потым пад акампанемент баяніста спявае песню "Бывайце здаровы". У час спеваў добра чуваць разрывы снарадаў



Кармэн у аднайменнай оперы.

Спявачка згадвала, што калі ёй прапанавалі падняцца на танк, каб салдаты лепей бачылі і чулі яе, яна ўразіла іх надзіва недарэчным пытаннем

– А я не сломаю!

Мужчыны зайшліся гамерычным смехам.

А потым яны ішлі ў бой, і Ларыса Пампееўна махала ім услед хустцінкай. Яна расказвала, што сэрца яе ў той момант сціскалася ад трывожных прадчуванняў – ці ўсё вернуцца, ці ўсё адкалюць.

Яна нічога не ведала пра тое, якая засталася ў акупаваным Мінску. Толькі потым, калі Александроўская разам з тэатрам вярнецца ў вызвалены горад, Волга Мікалаеўна расказа ёй пра тое, што іх дом згарэў пасля бамбёжка і ёй давялося рыць зямлянку, каб хоць недзе жыць, пра тое, як ледзь не трапіла ў гестапа, калі немцы даведаліся, хто яе дачка.

Тэатр быў разбураны і разабаваны. Александроўская згадвала, як нехта з яе калег на фронце, ужо пад канец вайны, далека за межамі Беларусі, сярод хлама, пакінутага немцамі, пазнаў фрагменты крэслаў з глядзельнай залы тэатра. Самой залы не было: бомба, якая ўзрвалася, поўнасіцю знішчыла два верхнія ярусы і партэр. Там знаходзілася нямецкая стайня! Але ўжо ў канцы 1944 года тэатр аднавіў спектаклі, якія ішлі ў памяшканні Дома афіцэраў.

Самай першай прэм'ерай была "Алеся" – опера, якая расказвала пра падзеі вайны і партызанскай барацьбы. Ставіў спектакль тады яшчэ зусім малады рэжысёр Барыс Пакроўскі. Александроўская-Алеся іграла і спявала як ніколі. Асабліва ўразіла публіку сцэна смерці галоўнай гераіні, якую спявачка правяла на найвысokім эмацыянальным напале. Гэты спектакль надоўга ўрэзаўся ў памяць тым нешматлікім гледачам, хто ў напалупаленым, але не зломленым Мінску быў разам з любімымі артыстамі, якія нарэшце вярнуліся дадому, у родны горад, з надзеяй на новае шчаслівае жыццё

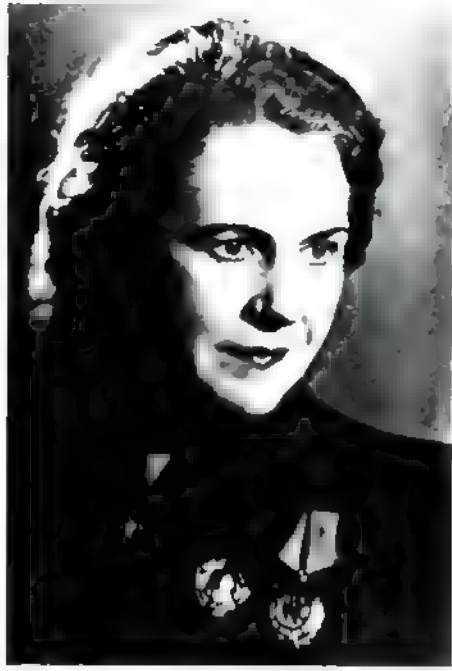


А такой – у жыцці...

Александроўская была геніяльнай актрысай – экспрэсіўнай, эмацыянальнай, напоўненай пачуццямі. Школу Баначыча яна за сваю цудоўна, але і прыродныя здольнасці мелі выдатныя. Яна адчувала сябе на сцэне свабодна і вольна, літаральна купаючыся ў кожнай ролі. А якой асалодай для гледачоў было бачыць яе на сцэне! Незабыўнымі ў яе выкананні былі Аксэнія з "Ціхага Дона", Таццяна ў "Яўгене Анегіне", Наташа ў "Русалцы", парты ў беларускіх оперых і многія іншыя выдатныя работы. Пасля вайны Александроўская паступова перайшла на ролі мецца-сапранавага рэпертуару – у верхнім рэгістры яе голас гучаў ужо не так ярка. Але кожнае яе з'яўленне на сцэне па-ранейшаму выклікала шквал апладысmentaў. Ларыса Пампееўна, як і раней, заставалася ўлюбёнкай і кумірам тысяч меляманаў. Як опернай і камернай спявачцы ёй апладзіравалі не толькі ў Мінску і Маскве, але і ў Парыжы, Берліне, Лондане, Стакгольме, Варшаве.

Асабістае жыццё Александроўскай не складалася. Яна выйшла замуж даволі рана, за камісара тых самых 81-ых пяхотных курсаў Нікандра Восілавіча Міхайлава, у якога без памяці закахалася ледзь не з першага позірку. Трэба прызнаць, пачуццё было ўзасемным. Але Ніка, як яго называлі ў сям'і, надзвычай моцна раўнаваў яе да тэатра, яму не падабаліся тыя бясконцыя кампаніі, якія неаддзельныя ад артыстычнага ладу жыцця яна не належала сабе – праца, вучоба паглыналі яе поўнасіцю. У такім напружаным рытме, не даючы сабе пабляжак, Ларыса Пампееўна жыла пастаянна.

У 1927 годзе маладую Александроўскую як выканаўцу беларускіх народных песень дэлегавалі ў Франкфурт-на-Майне на Міжнародную музычную выставку. Зрабіўшы там сапраўдны фурор, яна яшчэ паўгоду гастралывала за мяжой, а муж у гэты час пакутаваў ад разлукі і рэўнасці. У 1930 го-



1940-ыя гады.

дзе Ларыса нарадзіла яму сына, а праз два гады яны разыйшліся. Хутка яна ізноў выйшла замуж, але зноў ніўдала. Новы выбраннік, чалавек ваенны, дазваляў сабе непрыстойнасці і любіў выпіць, чаго яна катэгарычна не пераносіла. Сын Ігар называў яго татам, але, на жаль, вельмі рана пераняў ад яго звычку да спіртнога, якая з цягам часу перарасла ў хваробу.

Было нямала мужчын, якія марылі пра яе прыхільнасць. Яна сябрала са сваім аднакурснікам, прыгажуню Мікалаем Пульманам – артыстам хору тэатра, які быў павераным у яе справах. Страсным паклоннікам Ларысы Пампееўны быў яшчэ адзін яе аднакурснік – Ізраіль Герман, легендарны дырэктар Мінскай музычнай школы-адзінаццацігодкі. Але да свайго сэрца Александроўская нікога асабліва не падпускала. Хадзілі чуткі пра яе роман з Панцеляймонам Панамарэнкам, які быў у той час першым сакратаром ЦК КП(б)Б, а таксама пра тое, што яна была нераўнадушная да рэжысёра Барыса Пакроўскага. Як бы там ні было, але незадоўга перад смерцю Ларыса Пампееўна прызналася, што па-сапраўднаму кахала толькі аднаго мужчыну – Ніку Міхайлава.

У тэатры да яе ставіліся па-рознаму. Маладзё абгаўляла, артысты старэйшага пакалення былі незадаволены. Калі яна ўзначаліла мастацкае кіраўніцтва тэатра, стаўшы галоўным рэжысёрам, гэтай непрыязнасці пабольшала. У тэатры яна была поўнаўладнай гаспадыняй, і падобная сітуацыя, ўзмоўненая яе ваявым і цвёрдым характарам, многіх не задавальняла. У Александроўскай хапала "добразычліўцаў", якія марылі скінуць яе з п'едэстала.

Апошнія гады жыцця Ларысы Пампееўны былі сумнымі. Яна ўсё больш востра адчувала адзіноту і паступова слабела, хоць па ранейшаму з энтузіязмам займалася грамадскай працай. Яна дабілася адкрыцця дзіця-

чага садка для сем'яў акцёраў, з яе лёгкай рукі і цэнтры Мінска з'явіўся Дом работнікаў мастацтва з утульнай канцэртнай залай, бібліятэкай і кафэ, у якім ладзіліся капуснікі і вясёлыя акцёрскія вечарыны.

Жыццё Ігара таксама не заладзілася. Яго жонка Клара памерла вельмі рана, пакінуўшы двух малалетніх сыноў. Усе клопаты пра ўнукаў леглі на плечы Ларысы Пампееўны, якая іх і выгадавала. Наўдзілым аказаўся другі шлюб сына, ад якога нарадзілася дзяўчынка Волечка. У свой час Ігар скончыў Маскоўскі энергетычны інстытут і потым працаваў на атамным рэактары ў пасёлку Сосны пад Мінскам. Адночы на рэактары здарылася аварыя – паламаўся і разгерметызавалася кантэйнер з рэактыўным рэчывам. Ігар, каб ліквідаваць ачаг радыяцыі, вымушаны быў рукамі збіраць рассыпаныя іза-топы. Натуральна, атрымаў вельмі моцнае апраменьванне. Доктары хацелі ампутаваць яму палыцы рук, але ён не дазволіў. Пасля аварыі часта хвіраў і – на жаль – піў. Перад драмай сына Ларыса Пампееўна была бяссільная.

Яе велізарная кватэра яшчэ пры жыцці гас-

падыні нагадвала музей. Гаспаўню ўпрыгожвалі шматлікія каршыны, сувеніры, даратгі Ларысы Пампееўне падарункі, якія вярталі яе да шчаслівых дзён трыумфу. Пасля смерці Александроўскай сваякі і сябры хацелі стварыць у яе кватэры мемарыяльны музей. Суседзі па лесвічнай пляцоўцы дэля гэтага нават былі гатовыя вызваліць сваю кватэру. Але высокі чыноўнік палічыў гэта прыхамаццю напчадкаў і зрабіў па-свойму, вырашыўшы, што для захавання памяці пра Александроўскую хопіць і мемарыяльнай дошкі. Упучкам далі па аднапакатнай кватэры, а яе апартаменты выдзелілі вядомаму паэту, які хутка прадаў іх нейкаму бізнесмену.

Ларыса Пампееўна засталася жыць ва ўспамінах сваіх сучаснікаў. Засталася легендай. А легенды, як вядома, нельга прадаць або марна растраціць.

P.S. Аўтар выказвае ўдзячнасць Арыядні Барысаўне Ладыгінай, плямёніцы Л.П.Александроўскай, за дапамогу ў падрыхтоўцы матэрыялаў.



Л. Александроўская разам з І. Балашовым каля рэйхстага. Май 1945.
Фота з архіва Нацыянальнага тэатра оперы і асабістага архіва А. Ладыгінай.

ШТО ПАКАЗАЎ КОНКУРС?

Нататкі пра III Міжнародны конкурс выканаўцаў на драўляных духавых інструментах імя Дзмітрыя Бяды

Барыс Нічкоў

З 23 па 28 лістапада 2003 года ў горадзе Львове адбыўся Трэці міжнародны конкурс выканаўцаў на драўляных духавых інструментах (флейта, габой, кларнет, фагот) імя Дзмітрыя Бяды.

Імя выдатнага ўкраінскага флейтыста Дзмітрыя Міхайлавіча Бяды (1919 – 1979) было шырока вядома ў СССР. У 1950 годзе ён скончыў Львоўскую кансерваторыю імя М.Лысенкі. З 1949 года Д.Бяда – саліст Львоўскага сімфанічнага аркестра, дзе працаваў да 1957 года, затым – саліст сімфанічнага аркестра Кіеўскага тэатра оперы і балета імя Т.Шаўчэнкі. У 1958 годзе Д.Бяда трапіў у адзін з найлепшых у свеце сімфанічных аркестраў – калектыву Ленінградскай філармоніі пад кіраваннем выдатнага дырыжора XX стагоддзя Я.Мранінскага.

У гэтым праслаўленым калектыве ў поўнай меры раскрыўся талент Д.Бяды. Яго ігра вылучалася віртуознай тэхнікай, прыгажосцю і чысцінёй гучы, пранікнёнасцю ў стыль асабліва сімфанічных партый і таксама твораў канцэртнага і камернага рэпертуару для флейты. Многія выдатныя музыканты высока ацанілі яго дзіўнае майстэрства. Напрыклад, народны артыст СССР Д.Ойстрах пра яго ігру выказаўся так: «Свабода і віртуознасць валодання інструментам спалучаліся ў яго з выключнай свежасцю, чысцінёй гучы і абаяльнай манерай выканання». Доказам вялікага таленту служыць яго грамадзянскі канцэрт у А.Вінальскай, А.Анегера, актэты І. Стравінскага і іншых твораў, у якіх так радасна, празрыста, светла гучыць флейта Д.Бяды – выдатнага саліста. Яго асабіста ведала каралева Англіі Елізавета. Д.Бяда на працягу свайго творчага жыцця актыўна займаўся і педагогічнай дзейнасцю, выхаваў шмат таленавітых музыкантаў, якія пасля прадаўжаюць справу свайго настаўніка.

Першы міжнародны конкурс выканаўцаў на драўляных духавых інструментах імя Д.Бяды адбыўся ў Львове ў 1996 годзе па дзвюх узроста-вых груп – малодшай (у ёй удзельнічалі 34 выканаўцы) і старэйшай (52 выканаўцы). Конкурс хутка прыцягнуў увагу музыкантаў з краін СНД і далёкага замежжа. Беларускія музыканты таксама прынялі ў ім удзел і атрымалі шэсць прэмій.

Другі міжнародны конкурс адбыўся ў 2000 годзе. Улічваючы колькасць заявак ад удзельнікаў, аргкамітэт конкурсу вымушаны быў стварыць ужо тры ўзроставыя групы і правесці адбор кандыдатаў паводле запісаў. Так, у малодшай групе на 2-й тур было адабрана 58 удзельнікаў: 27 флейтыстаў, 10 габайстаў, 17 кларнетыстаў, 4 фагатысты; у сярэдняй – 96: 36 флейтыстаў, 11 габайстаў, 35 кларнетыстаў, 14 фагатыстаў; у старэйшай – 61: 19 флейтыстаў, 10 габайстаў, 25 кларнетыстаў, 7 фагатыстаў. На гэтым конкурсе беларускія музыканты таксама не засталіся без ўзнагарод, заваяваўшы сем прэмій.

На Трэцім міжнародным конкурсе аргкамітэт вырашыў значна ўскладніць праграму для ўсіх

удзельнікаў, асабліва ў сярэдняй і старэйшай групам, што, па меркаванню замежных членаў журы, адпавядае прынятым міжнародным стандартам у многіх краінах свету. Напрыклад, флейтысты сярэдняй групы ў першым туры выконвалі санату І.С.Баха, старэйшай групы – Партыту ля мінор (для флейты сола) І.С.Баха; у трэцім туры ў сярэдняй і старэйшай групам выконваліся канцэрты Моцарта рэ мажор і соль мажор. Канцэрты Моцарта ў трэцім туры выконвалі таксама габайсты, кларнетысты і фагатысты старэйшай групы. Новаўвядзенне не дазволіла некаторым удзельнікам пераадолець першы тур па запісу, і на другі тур былі дапушчаны: у малодшай групе – 25 удзельнікаў (6 флейтыстаў, 10 габайстаў, 7 кларнетыстаў, 2 фагатысты); у сярэдняй групе – 57 удзельнікаў (22 флейтысты, 10 габайстаў, 15 кларнетыстаў, 10 фагатыстаў); у старэйшай групе – 35 удзельнікаў (9 флейтыстаў, 7 габайстаў, 13 кларнетыстаў, 6 фагатыстаў).

Сярод іх былі студэнты вядучых ВНУ СНД (Маскоўскай і Санкт-Пецярбургскай кансерваторый, Нацыянальнай музычнай акадэміі Украіны, Львоўскай музычнай акадэміі, Казахскай нацыянальнай акадэміі музыкі, Харкаўскага інстытута мастацтваў і інш.), а таксама з Кітая і Польшчы. Менш за палову ўдзельнікаў другога тура прайшлі на трэці тур. У склад журы, якое ўзначальваў народны артыст Украіны, рэктар Львоўскай музычнай акадэміі імя М.Лысенкі, прафесар кафедры скрыпкі І.Пілачок, уваходзілі таксама вядучыя музыканты краін СНД і далёкага замежжа. У ліку іх – народны ар-

тыст Расіі, загадчык кафедры духавых інструментаў Маскоўскай кансерваторыі прафесар В.Папоў (фагот); заслужаны артыст Расіі, загадчык кафедры духавых інструментаў Санкт-Пецярбургскай кансерваторыі прафесар К.Сакалоў (фагот); народны артыст Украіны, член-карэспандэнт Акадэміі мастацтваў Украіны, доктар мастацтвазнаўства, прафесар Нацыянальнай музычнай акадэміі Украіны імя П.Чайкоўскага В.Апаці (фагот); загадчык кафедры духавых інструментаў Львоўскай музычнай акадэміі, прафесар, кандыдат мастацтвазнаўства В.Цайтц (габой); дацэнт Львоўскай музычнай акадэміі Ю.Карчынскі (кларнет); загадчык кафедры Кракаўскай музычнай акадэміі прафесар Барбара Своньжэ Жэлізна (флейта); прафесар Вышэйшай школы музыкі ў Франкфурце-на-Майне Альфрэд Рындэршпахер (фагот); прафесар Вышэйшай школы музыкі ў Лейпцыгу Хрысціян Вепэль (габой) і іншыя.

Нашу рэспубліку ў журы прадстаўлялі: рэктар Беларускага інстытута праблем культуры, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі, кандыдат мастацтвазнаўства У.Скараходаў (кларнет); загадчык кафедры драўляных духавых інструментаў Беларускай акадэміі музыкі, кандыдат мастацтвазнаўства Б.Нічкоў (габой) і дацэнт Беларускай акадэміі музыкі, кандыдат мастацтвазнаўства Н.Аўраменка (флейта).



Алеся Варанаева.



Лаўрэаты III Міжнароднага конкурсу (злева направа): Марына Зянько, Аляксей Юрынок, Алеся Варанаева, Наталля Малашкова, Іван Філіпаў.

Конкурс прадэманстраваў вельмі высокі выканальніцкі ўзровень малодшых музыкантаў па ўсіх спецыяльнасцях ва ўсіх узроставых групам (малодшая – да 14 гадоў, сярэдняя – да 18 гадоў, старэйшая – да 25 гадоў). Вялікага поспеху на гэтым прэстыжным конкурсе дабіліся нашы музыканты. Выкладчыкі, студэнты, навучэнцы і канцэртмайстры зрабілі вялікую працу падчас падрыхтоўкі да міжнароднага конкурсу і яшчэ раз пацвердзілі высокі прафесійны ўзровень беларускай выканальніцкай школы ігры на драўляных духавых інструментах, што было адзначана многімі членамі журы. Так, у малодшай групе І-ю прэмію і званне лаўрэата атрымала вучанка 9-га класа Беларускай гімназіі-каледжа імя І.Ахрэмыча Алеся Варанаева (габой, клас прафесара Б.Нічкава, канцэртмайстар Н.Маторная). І-ю прэмію і званне лаўрэата атрымаў вучань 8-га класа Магілёўскай гімназіі-каледжа музыкі і харэаграфіі Аляксандр Папсееў (габой, клас выкладчыка І.Кундзянка, канцэртмайстар С.Кундзянок).

У сярэдняй групе І-ю прэмію і званні лаўрэатаў атрымалі студэнтка І курса БДАМ А.Рамейка (флейта, клас дацэнта Н.Аўраменкі, канцэртмайстар В.Сідараў) і студэнт 2 курса БДАМ І.Філіпаў (габой, клас прафесара Б.Нічкава, канцэртмайстар Н.Маторная).

У старэйшай групе І-ю прэмію і званні лаўрэатаў атрымалі студэнтка 4 курса БДАМ М.Зянько (флейта, клас дацэнта Г.Педдільтэра, канцэртмайстар В.Сідараў) і студэнт 3 курса БДАМ Я.Шымановіч (кларнет, клас прафесара У.Скараходава, канцэртмайстар С.Тургель). І-ю прэмію і званні лаўрэатаў атрымалі студэнтка 3 курса БДАМ Н.Малашкова (габой, клас прафесара Б.Нічкава, канцэртмайстар Н.Маторная) і аспірант БДАМ А.Юрынок (флейта, клас дацэнта Г.Педдільтэра, канцэртмайстар В.Сідараў). Дыпламам адзначаны студэнт 3 курса БДАМ А.Запатылок (кларнет, клас дацэнта І.Брычэкава, канцэртмайстар Н.Варывода). Пераможцы ў старэйшай групе флейтыстка М.Зянько і кларнетыст Я.Шымановіч атрымалі права на бясплатны рамонт сваіх інструментаў (на працягу года) у вядомага кіеўскага майстра І.Дзвяхучка, што пацверджана спецыяльным дакументам.

Такім чынам, беларускія музыканты па выніках Трэцяга міжнароднага конкурсу імя Д.Бяды атрымалі 8 прэмій (5 першых і 3 другіх) і адзін дыплом. Студэнты Беларускай акадэміі музыкі па колькасці першых прэмій (чатыры) абышлі ўсе вядучыя вышэйшыя навучальныя ўстановы краін СНД (уключаючы Маскоўскую і Санкт-Пецярбургскую кансерваторыі, Нацыянальную музычную акадэмію Украіны). За высокае прафесійнае майстэрства дыпламамі ўзнагароджаны канцэртмайстры В.Сідараў, Н.Маторная, С.Тургель і С.Кундзянок.

За падрыхтоўку лаўрэатаў аргкамітэт Трэцяга міжнароднага конкурсу імя Д.Бяды ўзнагародзіў дыпламамі прафесараў Б.Нічкава і У.Скараходава, дацэнтаў Н.Аўраменку, Г.Педдільтэра і выкладчыка І.Кундзянка. Неабходна адзначыць высокі арганізацыйны ўзровень усіх трох міжнародных конкурсаў выканаўцаў на драўляных духавых інструментах імя Д.Бяды, у чым вялікая заслуга аргкамітэта.

Нягледзячы на вельмі высокі вынік беларускіх музыкантаў на Трэцім міжнародным конкурсе, яго глыбокі аналіз паказаў, што ўсе дасягненні дэманструюць толькі выкладчыкі старэйшага пакалення. Наяўнасць малодшай і сярэдняй груп дазваляе ўдзельнічаць у конкурсе навучэнцам ДМШ і сярэдніх музычных навучальных устаноў, якіх у нашай краіне дастаткова. Аднак з трох каледжаў (Рэспубліканскай гімназіі-каледжа пры БДАМ, Беларускай гімназіі-каледжа імя І.Ахрэмыча, Магілёўскай гімназіі-каледжа музыкі і харэаграфіі) было ўсяго тры ўдзельнікі (КАТамінаў – кларнет, А.Варанаева і А.Папсееў – габой), што недапушчальна мала. Заслугае заахвочвання праца былога выпускніка Беларускай акадэміі музыкі І.Кундзянка – ён адзіны з выкладчыкаў сярэдніх навучальных устаноў, хто падрыхтаваў лаўрэатаў трох міжнародных конкурсаў. Шкада, што сістэматычна не прымаюць удзелу ў міжнародных конкурсах навучэнцы Брэсцкага і Помельскага каледжаў і іншых музычных вучылішчаў рэспублікі.

На Трэцім міжнародным конкурсе імя Д.Бяды ад Беларусі не было ніводнага фагатыста ў трох узроставых групам, што з'яўляецца трывожным сімптомам і павінна стаць падставай для спецыяльнага пасяроджэння кафедры драўляных духавых інструментаў БДАМ. Ужо цяпер трэба прымаць усе неабходныя меры, каб на наступным такім конкурсе ў ліку пераможцаў былі нашы фагатысты. Фагатыстаў высокага класа рыхтуе толькі прафесар Беларускай акадэміі музыкі, заслужаны артыст Беларусі В.Будкевіч.

У сакавіку 2004 года ў Магілёве адбудзецца Першы міжнародны конкурс выканаўцаў на аркестравых інструментах імя Я.Глебава сярод навучэнцаў сярэдніх спецыяльных музычных навучальных устаноў (у намінацыі духавых і ударных інструментаў). Гэта стане яшчэ адным сур'ёзным творчым экзаменам для выкладчыкаў і навучэнцаў нашай рэспублікі. На ім будуць выяўлены новыя таленавітыя выканаўцы, якім давядзецца ў будучым пацвердзіць высокі ўзровень беларускай духавой выканальніцкай школы.

Фота А. Спрыччана.
Пераклад з рускай мовы.

“А крыніца песняю льецца...”, або Словам Караткевіча натхнёныя

Таццяна Мушынская

Пры канцы 2003 года, у Мінску, у клубе імя Дзяржынскага адбыўся ўнікальны канцэрт, адметная і надзвычай цікавая музычная вечарына. Невыпадкова зала была паўнояткая, а сярод глядачоў можна было пабачыць шмат вядомых людзей.

Дзяржаўны канцэртны аркестр Беларусі пад кіраванствам М.Фінберга прадстаўляў прэм'еру сваёй праграмы “Паэт Уладзімір Караткевіч. Новыя песні”.

Не трэба казаць пра тое, кім з'яўляецца для беларускай літаратуры Уладзімір Караткевіч, паэт, празаік, драматург. Ён культавая асоба для некалькіх пакаленняў беларусаў, асабліва тых, хто не страціў пачуцця свайой нацыянальнай прыналежнасці. Але калі п'есы і проза пісьменніка пайшлі сваё годнае ўвасабленне на драматычнай сцэне (спектаклі “Званы Віцебска”, “Кастусь Каліноўскі”, “Калыска чатырох чараўніц” былі пастаноўлены ў розных тэатрах Беларусі), на кінаэкране (фільмы “Чорны замак Альшанскі” М.Пташукі, “Дзікае паляванне караля Стаха” В.Рубінчыка, “Маці ўрагану” Ю. Марухіна) і нават на музычнай сцэне (опера “Дзікае паляванне караля Стаха” У.Солтана), дык лірыка паэта доўгі час чамусьці лічылася малойпрыдатнай для ўвасаблення сродкім музыкі. Як ні дзіўна, да апошняга часу песні і рамансы, напісаныя найвышэйшымі кампазітарамі на словы У.Караткевіча амаль не было.

Трэба адразу заўважыць, што праграма “Паэт Уладзімір Караткевіч. Новыя песні” была падрыхтавана аркестрам па дзяржаўнаму заказу Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Яна з'яўляецца своеасаблівым працягам музычнага цыкла аркестра “Слаўныя імёны Беларусі”, у якім ужо гучалі музычныя творы на словы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Адама Міцкевіча, Максіма Багдановіча, Аляксандра Купцікова і іншых класікаў.

У новай праграме прагучалі каліжыццкія і яшчэ зусім новых песняў. Напісаныя таленавітымі беларускімі

кампазітарамі Эдуардам Зарыцкім, Алегам Елісеевічам, Аленай Атрашкевіч, Валянцінай Сярых, Ларысай Мурашкай, а таксама салісткай аркестра, скрыпачкай Аленай Навуменкай, яны ўвасобілі ў музыцы вельмі шырокі інтанацыйны і сэнсавы дыяпазон паэзіі У.Караткевіча. Пяшчотныя лірычныя песні, пранікнёна-патрыятычныя творы, распеўная рамансая лірыка, творы філасофскага гучання, песні, у якіх

пераважалі гумарыстычныя інтанацыі. У канцэрце гучалі і музычныя творы, блізкія фальклорнай традыцыі, творы, напісаныя ў адпаведнасці з сучасным разуменнем песні, сачынення, у якіх выдаючы адчувалася энергетыка джазавай імправізацыі.

Нечакана высветлілася, што, насуперак шырока распаўсюджанаму меркаванню, тэксты У.Караткевіча вельмі спеўныя, мілагучныя.

Яны па-ранейшаму прыклябляюць вострымі ўвасаблення разнастайных чалавечых пачуццяў, што ў іх шмат адценняў сэнсу. І гэтая ёмістасць паэтычнага выказвання – запаветная мара кожнага сур'ёзнага кампазітара-прафесіянала.

Варта дадаць, што песні на вершы Уладзіміра Караткевіча падчас канцэрта гучалі ў выкананні салістаў аркестра – Г.Грамовіч, А.Яфіміка, Д.Качароўскага, Т.Глазунова, Н.Тамелы, Яны, Т.Танюкевіча і іншых.

Вельмі хацелася б, каб песні на вершы У.Караткевіча, якія прагучалі ў новай праграме, яшчэ не аднойчы гучалі ў выкананні аркестра М.Фінберга на шматлікіх песенных святах. Каб іх выкананне не было, што называецца, “разавым”. Гэта па-першае. А па-другое, чаму б не падумаць пра выпуск CD-дыска, які б так і называўся – “Паэт Уладзімір Караткевіч. Новыя песні” і адлюстроўваў новую праграму аркестра? Думаю, што такі дыск з ахвотай набылі б шматлікія прыхільнікі творчасці Уладзіміра Караткевіча, яго можна было б прадаваць на эстрадных фестывалях і конкурсах. Як узор густу – і паэтычнага, і музычнага. Дый праца кампазітараў, спевакоў, усяго аркестра была б нейкай чынам зафіксавана і засталася ў гісторыі.

Увесь час, пакуль ішоў канцэрт, над сцэнай лунаў партрэт Уладзіміра Сямёнавіча. На партрэце ён усмешлівы, лірычны. І чамусьці здавалася, што паэт чуе тую музыку, якая нарадзілася дзякуючы ягоным даўнім і натхнёным вершам.



Дамітрый Качароўскі.



На сцэне – Яна.



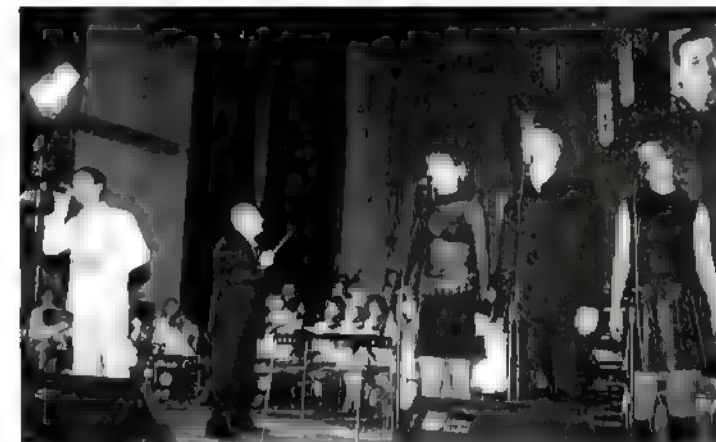
Наталля Тамела.



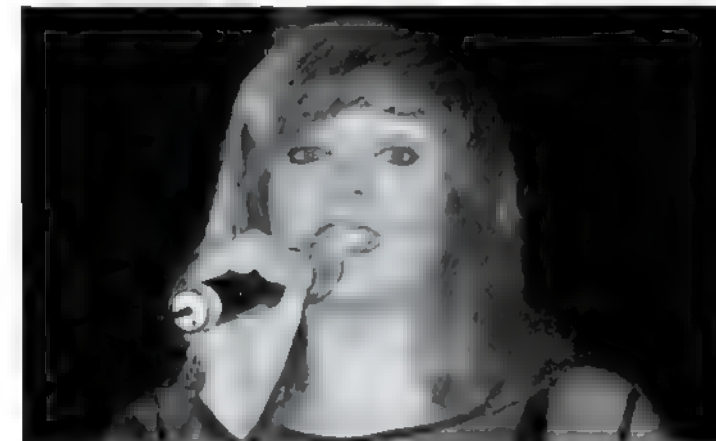
Аляксандр Яфімік.



Аўтары песень А. Навуменка, В. Сярых, Э. Зарыцкі, А. Елісеевіч.



Адзін з фрагментаў канцэрта.

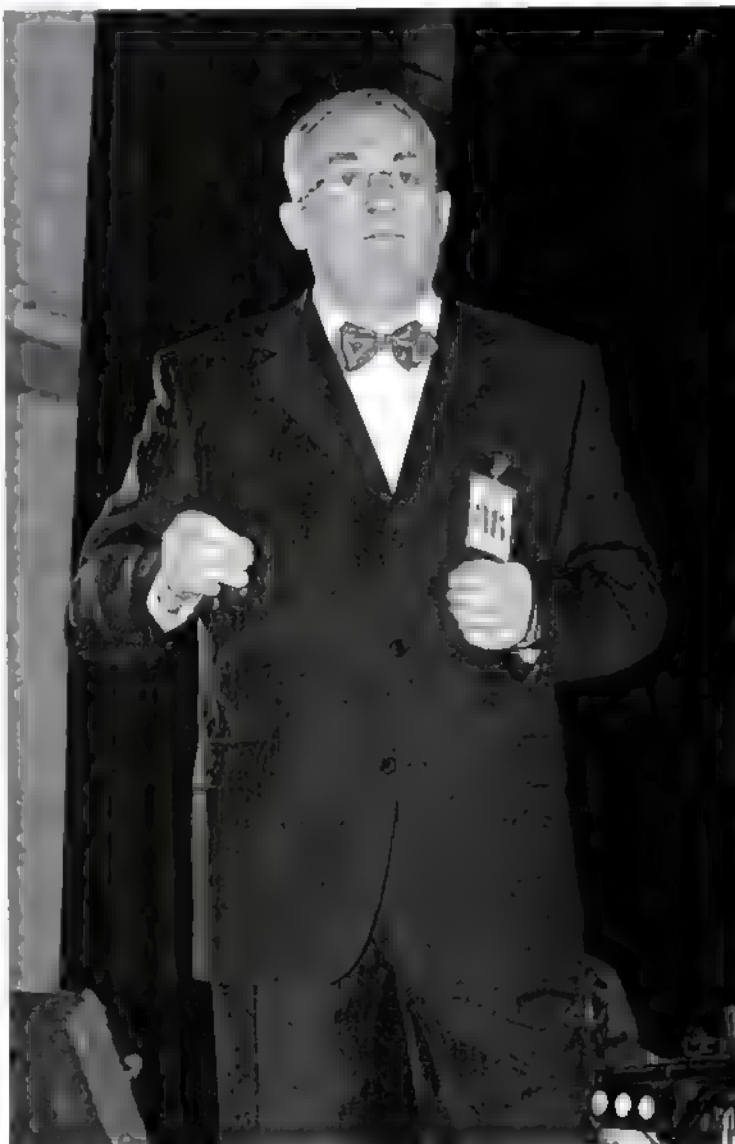


Таццяна Глазунова.



Фінальная песня.

Фоніа А. Сірычана.



Міхаіл Фінберг.

А ЦІ НЕ ЗАБЛУДЗІЛІСЯ МЫ?

Палемічныя нататкі пра XVI Віцебскі фестываль сучаснай харэаграфіі і яе развіццё ў нас і за мяжой

Юлія Чурко

Прайбачу нягоды з гэтым артыкулам людзей, якія па-інішаму бачаць стан праблемы. Тым не менш, я свядома абвясціла некаторыя тэмы, даводжу да лагічнага канца, гзн. да крайняці асобныя тэндэнцыі. Каб усе мы сныліся, азірнуліся, задумаліся. Ці туды мы ідзем, куды належыць? Ці правільна тэарэтыкі арыентауюць практыкаў? Або тэарыя, як заўсёды, сухая, а дрэва мастацтва зелянее?

...

Імя, перададзенае выхаванню Віцебскага фестывалю для развіцця мадэрн-танца не толькі ў нашай рэспубліцы, а і на ўсёй постсавецкай прасторы. Ён вырас з маладзёжнай тусовкі, са свята моднага ў 1980-я брэйк-данса, і стаўся самым прэстыжным конкурсам на тэрыторыі былога Саюза. На яго з'язджаліся і з'язджаюцца з усіх канцоў усё яшчэ велізарнай краіны, ён не толькі адпосцроўвае, але і фармуе розныя плыні сучаснага танца, на ім упершыню паказалі сябе і выраслі многія з тых майстроў, якія прадстаўляюць усю нашу пасляперабудовачную, "нішкую" харэаграфію на пляцоўках свету і заваёўваюць высокія ўзнагароды.

Нязменным арганізатарам і душой гэтага фестывалю з'яўляецца Марына Раманоўская, чалавек творчы, яркі. Ёй удалося сабраць вакол сябе каманду гэтых жа цікавых людзей, хто аддае, як і яна, любіць сучасную харэаграфію. Гэтым энтузіястам, нягледзячы на ўсе сённяшнія цяжкасці, пры дапамозе вялікай колькасці фундатараў удалося вось ужо ў 16-ы раз правесці фестываль, сфармаваўшы на ўзроўні арганізацыі, але пазбаўлены камерцыйнай накіраванасці і прагматызму. На ім заўсёды пануе сяброўская атмасфера, пануе дух творчага спаборніцтва, які падаграецца шчырай зацікаўленасцю свайго, выхаванага фестывалем гледача, сапраўднага прыхільніка мадэрн-танца.

Незвычайна і роля віцебскіх харэаграфічных сустрэч як міжнароднай арэны для абмену інфармацыяй, знаёмства з дасягненнямі свайго і замежнага мастацтва. Сёлетня фестываль ізноў адыграў гэтую ролю пры значным абнаўленні складу айчынных удзельнікаў конкурсу. Былыя лідэры зрабіліся мэтамі і перамясціліся — хто ў журы, хто на заходнія сцэны. Рака мадэрна нібы разлілася ўшыркі, ахапіўшы шмат новых маладых адэптаў, і, натуральна, крыху абмялела.

Але па-ранейшаму высокі ўзровень трымала на фестывалі праграма гасцей. Асабліва ўражальным было адкрыццё, дзе выступіў цудоўны калектыв з Швецыі "Moversetminute", які паказаў танцавальную п'есу "4", створаную на стыку розных стыляў сучаснага танца. Яна нібыта была прысвечана чатыром порам года, стыхіям выды, агню, зямлі і паветра, але аказалася экспрэсйўным аповедам перш за ўсё пра стыхію харэаграфіі.

Трупа Беларускага дзяржаўнага музычнага тэатра ў гэты ж вечар прадставіла дасціпны спектакль Радзі Паклітару "In vivo veritas". Яго стваральнік — лаўрэат Віцебскага, Маскоўскага і многіх іншых міжнародных конкурсаў — надаў спектаклю такое ж лёгкае, жартоўнае вызначэнне заместу, як і сам балет: "Слабадзкагольняе відовішча, створанае выключна для няталення прагі танца аўтара і выканаўцаў..." У ім чарговы раз бліснулі майстэрствам вядучыя салісты тэатра Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў.

Свежасцю пластычных малюнкаў падкупіў яшчэ адзін гасцявы спектакль — "Толас". Екацярынбургскі харэаграф С.Смірноў здолеў прымусіць гледачоў зацікавіцца сацыяльным рухам выканаўцаў, якія то зліваліся ад ўнісо-не, то гучалі ў поліфоніі, насычаючы бессюжэтнае дзеянне рознымі нюансамі настрою.

Некількі арыгінальных твораў было прадэманстравана і на конкурсе

...Пяць жанчын у строях колеру чырвонай гліны існуюць у рытмах утрапёнай музыкі Стравінскага. Ім процістаяць, падткаваюць, кантрапунктуюць аголеныя па поясе мужчыны. Усё проста ў гэтым першабытным свеце: пачуццё прымітывна і недалёка адыходзіць ад першасных, агрэсіўных і сексуальных інстынктаў, кожны змагаецца за сябе, але раз-пораз усё збіваецца ў зграю, якая не ведае літасці і шкадавання. Ад тупату многіх ног слупамі клубіцца пыл, а небяспека заганяе гэтых істоты на галіны дрэў, ролю якіх выконвае сцяна са шматузроўневымі пляцоўкамі, што стаць у цэнтры. Французскаму харэаграфу Рэжысу Абадзья не спатрэбіліся ні бутафорскія дубінкі, ні зьярыныя выкуры, каб паказаць спрадвечнасьць зніжэння жыцця. Тут ніхто не паспакуе хвораму, не дапаможа ахвяры — ні ў душах, ні ў навакольным свеце яшчэ няма агню, як рэальнага, так і боскага, толькі зямля і вада. Яны робяць бруднымі целы мужчын і мокрымі валасы жанчын. Неўтаймоўная страць і раптоўная смерць тут звычайныя і заўсёды знаходзяцца на поруч. Яны ярасныя і гromаладобныя, як у музыцы, так і ў пластыцы. Пастаноўчык дасягае трывалага сіпэзу гэтых дзвюх стыхій і стварае магутны вобраз варварскага свету.

Я напісала гэтыя радкі адразу пасля спектакля, імкнучыся зафіксаваць імагінатэ ўражэнне. Пазней, разгартуўшы праграму, са здзіўленнем прачытала, што Абадзья меў на ўвазе постурбаністычны свет, які перажывае нейкую тэхнагенную катастрофу. Напэўна, усё гэта можна ўбачыць і так, падумала я. Напра ж ужо падобныя старыжытныя мінулыя і не такая далёкая будучыня, якімі яны ўжываюцца аўтару.

Не вельмі адрозніваецца ад іх і асэнсаванае ў пластыцы цяперашняе Яно ярка ўзноўлена ў пастаноўцы "Выход", створанай Сяргеем Смірновым, кіраўніком "Эксцэнтрык-балета". У ёй выяўляецца грамадства сённяшніх маргіналаў. Яны таксама — кожны сам за сябе, іх таксама збіваюць у зграю агульная агрэсія, страх, голад, розныя фобіі. Жыццё бамжоў паказваецца аўтарамі і выканаўцамі харэаграфічна вынаходліва, востра і са спачуваннем да абяздоленых, убогіх персанажаў. Гэты балет заслужана атрымаў адну з першых прэмій і аднадушнае адзібраенне журы, гледачоў, крытыкаў.

Яшчэ адным безумоўным фаварытам стала пара кітайскіх танцоўшчыкаў, якія бліснулі выразнасцю і майстэрствам. У дзвюх мініяцюрах яны распавялі трычынны гісторыі з жыцця. Так, у "Сонцы нячорнага колеру" былі пераканаўча раскрыты ўнутраныя пачуцці сляпых людзей, якім толькі ўзаемадапамога і цёплыя адносіны адно да аднаго дазваляюць не адчуваць свет безнадзейна цёмным. Але напружана драматычнай была не толькі тэматыка паказаных на фестывалі твораў. Мастацтва, як вядома, звязана з жыццём тысяччу ніцей. Цяперашні крызіс культуры выяўляецца ў ім і ў многім іншым. У відавочным паўсюдным падзенні маралі і дамінаванні цікавасці да "ніз" чалавечага цела, распаўсюджвання таннага палісы

усталявання эстэтыкі шоку і эпатажу. Нават літаратура, якая заўсёды стаіць высока, не толькі запойніла большасць сваёй прасторы бульварнымі раманами і басвакамі, але і апусцілася да простых шарніграфіі і брыдкаслоўя.

Натуральна, што харэаграфія не засталася ўбаку ад агульнага працэсу "Рыба гніе з галавы" — і крызіс балетмайстарскай думкі ўжо дасягнуў двух буйнейшых тэатраў СНД, "заканадаўцаў мод" — Вялікі ў Маскве і Марыінскі ў Санкт-Пецярбургу. Рэпертуарны голад вымусіў вярнуцца да спектакля 60-гадовай даўніны "Рамэо і Джульета", да творчасці Грыгаровіча, а таксама да 70-гадовага французскага харэаграфа Ралана Пеці, які даўно перажывае свае лепшыя часы. Не радуецца і створаныя сёння спектаклі. Нядаўняя прэм'ера Вялікага, спектакль "Светлы ручай" у пастаноўцы новага галоўнага балетмайстра А.Ратманскага, расхвалены большасцю балетных крытыкаў, быў неразважліва паказаны па Цэнтральным тэлебачанні. Самавыкрывальны эффект гэтага паказу сведчыць аб рэпертуарных праблемах Вялікага тэатра.

Дарэчы тут будзе сказаць, што ўбогасць рэпертуару вядучых тэатраў Расіі, на шчасце, не заразіла нашу рэспубліку. Дзякуючы В.Елізар'еву наш білет усё яшчэ знаходзіцца на плаву, хоць праблемы, вядома, ёсць і ў нас

...

Крызісныя з'явы не ў меншай, а можа, і ў большай ступені выявіліся і ў заходняй харэаграфіі. Не буду гаварыць пра балетны тэатр, штодзённая справа якога нам не так добра вядомы, і толькі рэдкая святая бачына (на відэакасетах) усяму свету. У іх мадэрн-харэаграфія сіптанана з іншымі пластычнымі сістэмамі, у тым ліку і акадэмічным танцам, некалькімі вялікімі пастаноўчыкамі і выканаўцамі. Першых можна пералічыць па палых адной рукі, а сярод другіх знакіматых ўсяго толькі Міхаіл Барышынікаў і Сільвія Гілем.

Што да ўласна мадэрн-танца, то тут сітуацыя больш відавочная і значна больш сціпная. Член журы тако ж Віцебскага фестывалю Дзітмар Зайферт піша, што "сучасны танец не карыстаецца прызнаннем у шырокай кола публікі", што ў ім існуе сюжэтны дэфіцыт, што "пастаноўка часта ставіцца гледачоў, нягледзячы на тое, што яны нашмат карацейшыя за традыцыйныя".

Каб прыцягнуць увагу, харэаграфы-мадэрністы ўжываюць сёння самыя ашаламляльныя прыёмы. Тон тут задае знакаміты Піна Баўш, якія зрабіла сваё імя камерцыйным брэндам і зарабіла вялікія грошы. У яе спектаклях удзельнікі абменьваюцца ўстаўнымі сківіцамі і прамаўляюць абракадабры: афіцыйна прапаноўваюць на стол сябе замест ежы і пітва; вялікія, амаль сапраўдныя, бегоматы задумлена стаяць і ходзяць па сцэне; фактары паказваюць фокусы. Пры дапамозе не звязаных паміж сабой вычварных, кічавых сцэн Піна Баўш імкнецца прывабіць гледачоў. Але іх, тых, хто мае досвед, цяпер цяжка чым-небудзь здзівіць. І ішныя пастаноўчыкі выбіраюць сродкі больш моцныя. Француз Прыльжакж, напрыклад, на адной з салідных маскоўскіх сцэн нядаўна паказаў, нягледзячы на пратэсты вернікаў, балет "Благавешчання", дзе архангела Гіўрыіла танцуе жанчына, а Прасвятая Дзевя Марыя сексуальная, паводле сведчання рэцэнзента, як

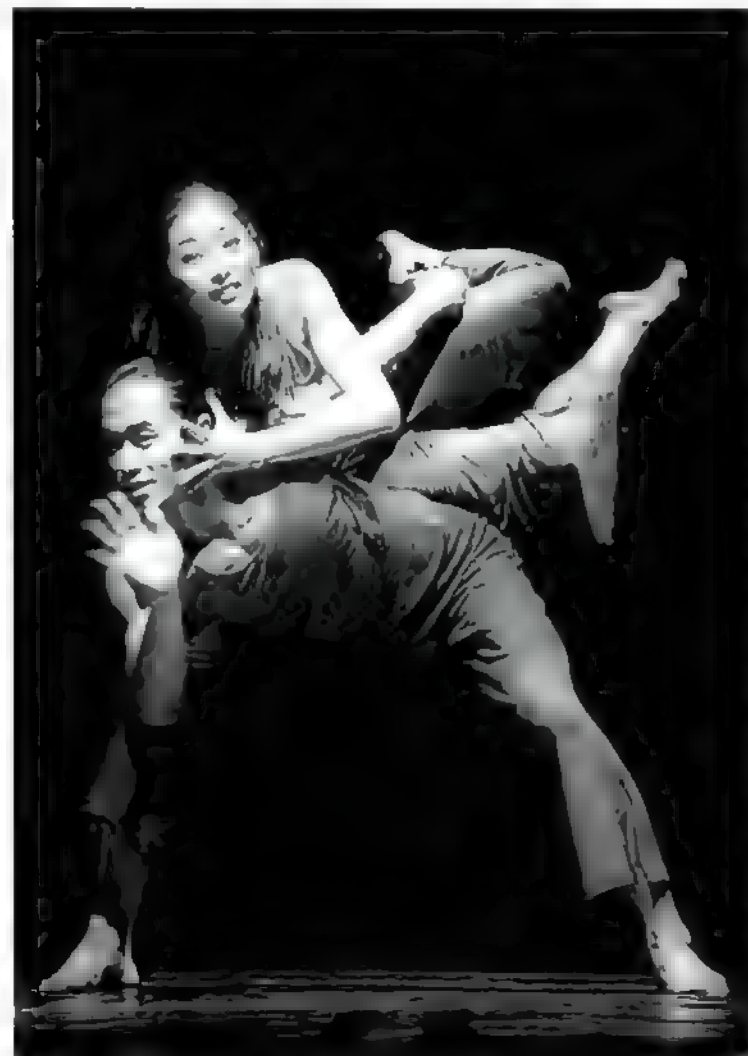
"начны матылёк з Цвярской". Той жа харэаграф "Вясну свяшчэнную" пачынае, для прынады, з таго, што дзяўчаты ў кароткіх спаднічках дэманструюць ашаламляльны трыкі. Ці трэба пасля сказаць здзіўляцца, што нашы шоу-калектывы, якія зноў нараджаюцца, шукаюць вострыя назвы, накітавалі "Мі-нет", "Різ-да!" (гзн. "Міру — быццё!", як з хітрай ухмылкай тлумачыць аўтар такой назвы ашаламленым слухачам)? На Віцебскім фестывалі быў таксама паказаны балет "Мат", дзе быў выкарыстаны звычайны фізкультурны мат. Але баючыся, што яго зразумуюць гэтак проста і лёгка, аўтар паспяшаўся растлумачыць задуму і зрабіў эпіграфам "дэвіз рыцараў ордэна Падвязкі" (?): "Няхай засароміцца той, хто кеніска пра гэта падумае". Менавіта гэтак вытлумачэнне і падштурхоўвала да розных думак, калі бы чылі, як матам крылі і пакрывалі адно аднаго тры дзяўчаты і тры хлопцы.

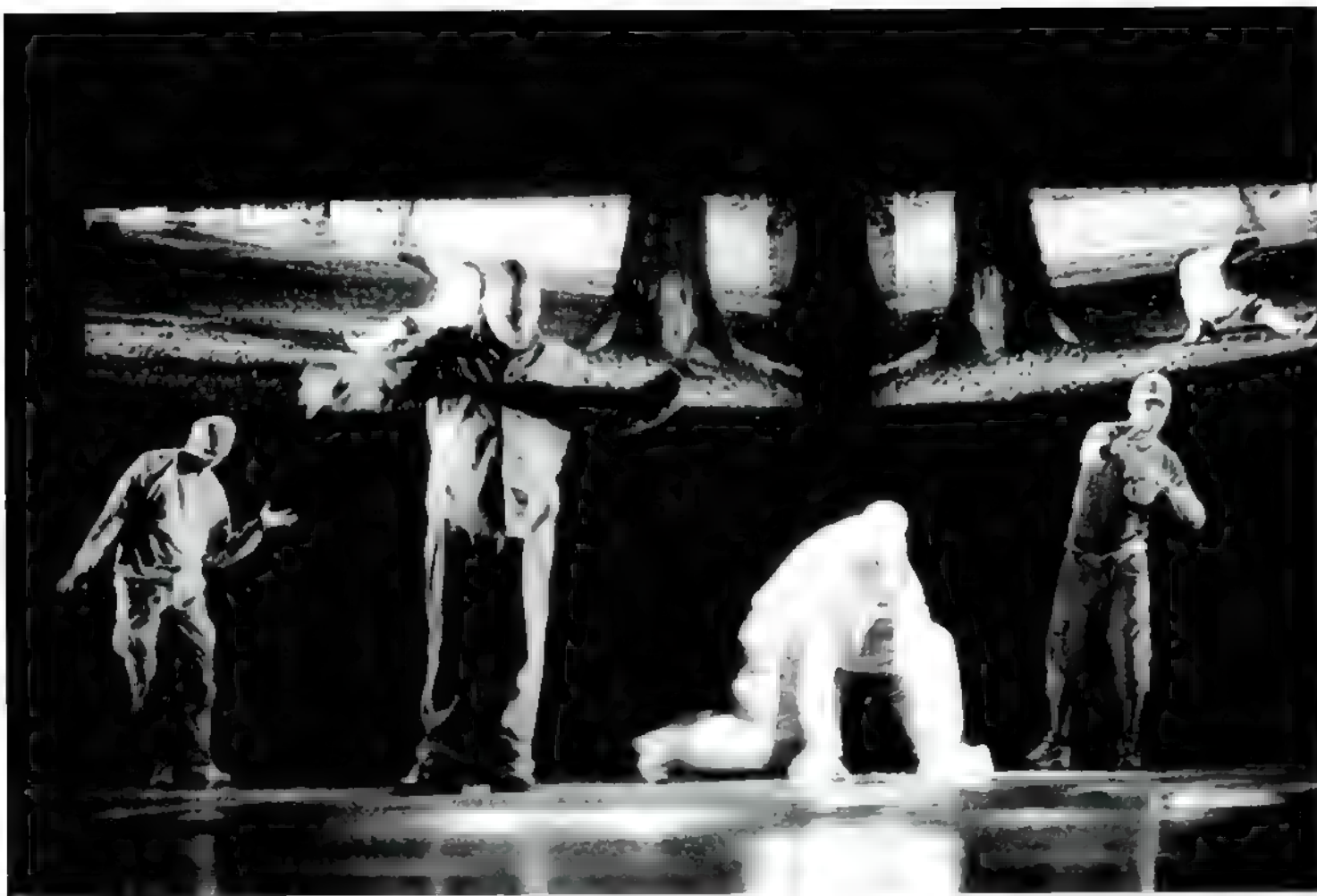
Не буду цяпер разбірацца ў тым, якімі шляхамі заходняя мадэрн-харэаграфія прыйшла да цяперашняга стану. Гісторыя гэта іналічае амаль стагоддзе, яна не толькі доўгая, але і забытая. У аснове імагінатэ кірункаў заходняга харэаграфічнага мадэрна ляжаць як сур'ёзныя філасофскія і эстэтычныя тэорыі (пра ўплыў экзистэнцыялізму і фрэйдызму я ўжо пісала ў папярэдніх артыкулах пра Віцебскі фестываль), так і ўласныя густы яго адэптаў. У ім змяшаліся алыгуістычныя жадаці знайсці новыя выяўленчыя сродкі і прагматычныя памкненні зарабіць. Сёння мадэрн-танец, не карыстаючыся папулярнасцю, як ужо было сказана, у гледачоў, вылучыўся ў асаблівую сферу і пачаў функцыянаваць пераважна ў конкурсным асяроддзі. (У Мінску, напрыклад, быў адменены адзіны спектакль Екацярынбургскага тэатра "Правільныя танцы". Билеты не былі раскуплены, нягледзячы на тое, што калектыв толькі што заняўся ў Віцебску адзін з галоўных прызёў.)

Сёння ў Еўропе праводзіцца велізарная колькасць розных фестывалей, спаборніцтваў, платформ, на якіх пастаянна перамяшчаюцца мадэрн-калектывы, судзі і нават крытыкі, многія з якіх існуюць, чаго грэх утойваць, і кормяцца за іх кошт. Такія

"прафесіяналы" ўсё больш замыкаюцца ў сваім асяроддзі і адрываюцца ад інтарэсаў шырокіх колаў публікі. Страшна далёка яны ад народа, пакараваюць хтосьці, зусім як Каліксія астраны. Расце колькасць падобных харэаграфічна-мадэрных "збораў" і ў СНД. Я была на некалькіх з іх і маю засведчыць, што, у асноўным, яны цуць услед за заходнімі. І гэта натуральна: мадэрн-танец пачаў развівацца ў нас значна пазней, і многія мы атрымалі з рук замежнай харэаграфіі лекцыю, стыль, моды, ідэі. Яны шлі да нас праз урокі, семінары, майстар-класы, навучанне і стажыроўкі за мяжой, канцэрты, спектаклі, гастролі фестывалі. Многія заходнія дзеячы дагэтуль мяркуюць, што ў нас у гэтай галіне нічога няма, і прапаноўваюць мадэрн-харэаграфію як гуманітарную дапамогу. Некаторыя члены журы, што прыехалі ў Віцебск упершыню, выказвалі здзіўленне тым, што ўбачылі, і шчыра жадалі гэта ўдасканаліць.

На свой лад, вядома, Эмісарынішаземцы, да прыкладу, не разумеюць, чаму нашы харэаграфы хочучы ўкласці ў свае творы нейкі сэнс, імкнучыся да вобразнасці. Мне прыгадваецца размова з савецкім па культуры французскай амбасады, аматарам сучаснай харэаграфіі





Франсуа Ларанам – размова, што адбылася пару гадоў таму і збынтэжыла мяне. З нагоды аднаго з арганізаваных ім спектакляў я шпсыд сказала пра неабходнасць стварэння мастацкага вобраза, пра выразнасць танца. Месте Ларан замахаў на мяне рукамі: “У нас нічога такога няма”. Пазней я павучылася адзёныца французскай танец-мадэрн па ўласцівых яму крытэрыях і не чакаць таго, чаго ён даць не можа. Постмадэрнісцкая эстэтыка дыктуе сфрыпскаму танцу свае законы. У Нідэрландах, напрыклад, увогуле накладзе на пабу на ўскляю сэнс. Усёднасць і ўсёдаўнонасць, погляд на чалавека, як на істоту агаістычную, апрайсіную і сексуальную, на свет, як на зборшыча абсурду і выпадковасціў, а на мастацтва, як на гульню, – усё гэта, характэрнае для заходняга танца, распысасца цоха і пнўхлыта, як радныцыйная пляма, па нашай сучаснай харэаграфіі. Нягледзячы на тое, што падобныя канцэпцыі незразумелыя нашым іледачам і выканаўцам і не любімыя ім. Нягледзячы на тое, што многія даўно ўжо ганораць пра страту мадэрнізмам і постмадэрнізмам сваіх пазіцый на Захадзе і чакаюць не дачакаюцца іх канчатковай палбелі.

...

Аднак засілле постмадэрнісцкай ідэалогіі было ў нас не заўсёды. Пасля таго, як у другой палове 1980-ых былі адкрыты шлюзы і заходні мадэрн абрынуўся на нашых харэаграфу магутнай інфармацыйнай плыню, яны пачалі шукаць у ім блізкае сабе, зразумелае, сваё. Новае спрабавалі сінтэзаваць са звыклымі каштоўнасцямі і нормамі. Віцебскі фестываль у гэтым плане стаўся для іх спрыяльным асяродкам, родным домам, дзе яны маглі асвойваць чужое, не адмаўляючыся ад свайго. Невыпадкава галоўны прыз на адным з першых фестывалаў заняў Яўген Панфілаў, які стаў знакавай фігурай не толькі для віцебскай, але і для ўсёй айчынай мадэрн-харэаграфіі. Гэты таленавіты балетмайстар, стаўшы любімцам вяшчачнаў, рэгу-

лярна прывозіў на фестываль усе свае пастаноўкі, адчукаўся на ўсе просьбы арганізатараў.

У Панфілава быў перыш і адзіны ў СНД прыватны харэаграфічны тэатр, і з-за абставін ён павінен быў утрымліваць труп, ствараючы для аматараў напыс спецыяльныя спектаклі. Аднак у той жа час ён сачыліў філасофскія балеты, што ўздываюцца да ўзроўню шэдэўраў. Свабодна карыстаючыся арсеналам мадэрн-танца, Панфілаў ствараў свой уласны харэаграфічны стыль, які аднаўдае яго мастацкім мэтам. Пачынаючы часам з “нізу”, ён дабіраўся нярэдка да самага “верху”, да вярышняў чалавечага духу.

Значэнне Яўгена Панфілава для Віцебскага фестывалю цалкам усведамляецца толькі пасля яго адыходу (два гады таму ён быў забіты). Харэограф у многім вызначаў аблічча фестывалю і служыў арыенцірам для маладых. Асабліва гэта тычылася беларускіх танцораў, якія толькі пачыналі свой шлях. Гэта тычылася і творчасці гродзенца Дзмітрыя Куракулава. Самы таленавіты і шчыры з харэаграфу нашай рэспублікі, ён заўсёды прадстаўляў на конкурсе творча асэнсаваныя работы. І першы атрыманы ім у 1994 годзе на Віцебскім фестывалі прыз быў узнагародай за тонкую, дасціпную пародыю на абсурдысцкую харэаграфію. Яго твор “Першы снег” не толькі пацешыў і ўразіў прысутных сваімі мастацкімі вартасцямі, але і прадэманстраваў здаровы, цвярозы погляд на прыроду сучаснага пластычнага мастацтва. Д.Куракулаў і іншыя беларускія “мадэрністы” працавалі ў рэчышчы, пракладзеным Панфілавым.

Пасля яго гібелі гэтае рэчышча выдаючна абмялела. Паказальна, што ў цяперашніх праграмах яго тэатра калектыў не ўспомніў пра лепшыя, філасофскія работы свайго былога краўніка. Артысты паказалі толькі забаўляльныя канцэртныя нумары і разлічаны на танны эффект “Чорны квадрат”, дзе былі выкарыстаны, здаецца, усе “ламавыя” і лабавыя прыёмы эстрады: чорныя скураныя перавязі на аголеных целах жанчын, ра-



кавыя прыгажуні ў стылі дэкаданса і дэманічна спакуслівы галоўны герой (ён жа аўтар спектакля).

Немалаважнае назіранне. На Захадзе таксама аказаўся запатрабаваным толькі Панфілаў-шоўмен, а не мастак-філосаф. У той час як блажэнская насмешка над сэнсам спектакляў Сашы Пеняляева добра ўпісалася ў постмадэрнісцкую атмасферу заходняга харэаграфічнага мастацтва. Як, дарэчы, і мастакі, якія з выгадай для сябе глуміліся над пераможанымі героямі і каштоўнасцямі няшчаснай гісторыі некалі магутнай краіны.

...

У апошнія гады нека сціхлі размовы пра тое, што Віцебскі фестываль аддае перавагу канцэптuallyнай харэаграфіі, якая асэнсуюе жыццё з філасофскіх пазіцый, што прымальнымі для яго з’яўляюцца розныя віды сучаснага танца. Паступова фестываль стаў страчваць той пошук мастацкай ідэалогіі, які інтэнсіўна вёўся ў першыя гады. З яго конкурсаў нека зніклі розныя формы сінтэзу мадэрн-танца з акадэмічнай школай, з фальклорам, этнічнымі матывамі, якія яшчэ недаўна прадстаўляліся ўдзельнікамі. Павыветрыліся ранейшыя ідэі плюралізму, шматвобразнасці. Цяпер усё падмялі пад сябе постмадэрнісцкія тэндэнцыі.

Між іншым, гэты працэс падспудна пачаўся ўжо даўно.

Некаторыя з’явы насцярожвалі яшчэ ў сярэдзіне 1990-ых. Нагадаю толькі асобныя, апорныя пункты.

У 1995 годзе ў многіх фестывальных пастаноўках панавала змрочная, безвыходная атмасфера. “Правільныя танцы” паказалі халодны, механістычны спектакль “Заар”, створаны нямецкам харэаграфам. “У цябе мала смерці” – асуджальна аданіла работу свайго сяброўкі адна з стваральніц пластычных кампазіцый, “Такая ідылічная карціна не могуць існаваць у нашым жорсткім XX стагоддзі”, – заявіла безапальцыйна ўпэўненая ў сабе крытыкаса разгуб-

леным беларускім аўтарам, якія адкажыліся расказаць пра каханне.

У наступныя гады журы, дзе колькасць замежных членаў няўхільна павялічвалася, зраўняла кучавы сцёб А.Пеняляева з “8-мю рускімі песнямі” Я.Панфілава, паставіўшы абедзве работы на трэцяе месца. Яшчэ пазней “судзейская калегія”, нягледзячы на пратэсты яе старшыні Валянціна Елізар’ева, аддала галоўную прэмію абсурдысцкай пастаноўцы екацярынбуржыдаў “Мужчыны ў чаканні”. Адзіным асэнсаваным эпізодам у ёй была малаэстэтычная сцена, дзе два героі дзелавіта савакулляліся як насякомыя, прычым ніжэй з іх заставалася крайне незадаволеным верхнім.

Сваё крытычнае меркаванне з гэтай нагоды выказаў у друку і адзін з “засечаных” тады ўдзельнікаў, будучы лаўрэат многіх конкурсаў Радэ Паклітару. Прыхільнік змястоўнай, вобразнай харэаграфіі, таксама як і яго настаўнік В.Елізар’ев, Р.Паклітару пярэчыў супраць лішкаў сексу і “чарнухі” на сцэне Віцебска. Ён і дагэтуль не змяніў сваіх перакананняў, сачыняючы светлыя, насычаныя гумарам творы.

Прысуджэнне першай прэміі абсурдысцкаму балету сталася своеасаблівым знакам, які вызначыў наступны вектар руху. Старт быў дадзены, і працэс пайшоў паводле вядомым законе неабходнага павелічэння дозы (аб’ёму, меры, порцыі і да т.п.). Вялікая колькасць балету абсурдысцкага плана, паказаных на цяперашнім, XVI фестывалі, з’явілася ў нейкай меры вынікам гэтага ранейшага вырашэння.

Дарэчы, модны ў сярэдзіне мінулага стагоддзя тэатральны абсурд на Захадзе цяпер далёка не гэтак папулярны. Але ў харэаграфіі ён усё яшчэ ва ўжытку, хоць і нараджае нямала скептычных заўваг: “Як прыемна пасля двухгадзінага сузірання такога спектакля ўбачыць паставага на скрыжаванні, – сказаў адзін з гледачоў. – Ягоныя рухі маюць сэнс!”

Не перастаю здзіўляцца нашаму даўняму пакланенню перад замежным, часта пазбаўленаму логіко.



Так у журы Віцебскага фестывалю часам трапляюць людзі, якія маюць аддаленыя адносіны да харэаграфіі, — менеджэры, бізнесмены, дырэктары іншых фестывалю.

Ды Бог з ёй, якасцю служыцеляў харэаграфічнай Феміды. Пытанне “а судзі хто?” ніколі не прыносіла поспеху тым, хто пытаецца. Пагаворым лепш пра іх колькасць. На цяперашнім, шаснаццатым, з сямі чалавек, што ўваходзяць у склад журы, шасцера былі прадстаўнікамі іншых краін, прычым пяць з іх — далёкага замежжа.

Не жадаючы абмяркоўваць або падняргаць сумненню канкрэтныя рашэнні судзізяў, скажу толькі пра заўважанае многімі ацэнкі конкурсных нумароў у шэрагу выпадкаў вызначаліся не аб’ектыўнасцю, а дасягненнем нейкага кампрамісу паміж прадстаўнікамі той альбо іншай краіны. Але не гэта выклікае парэчанне (імкнення да балансу карпаратыўных інтарэсаў не пазбегнуў, напэўна, ніводны конкурс). Горш, калі склад судзейскай калегіі змяняе мастацкую ідэалогію ўсяго мерапрыемства.

Калі на тым або іншым конкурсе ацэньваецца майстэрства выканаўцаў, склад журы не мае асаблівага значэння, бо прафесіяналізм і ў балетце, і ў музыцы мае выразныя крытэрыі. На Віцебскім жа фестывалі ацэньваецца твор, я з усёй складанасці фактараў, што яго састаўляюць. І постмадэрнізм, як ужо гаварылася вышэй, дыктуе тут свае правы гульты.

Вось некалькі сцэнак на гэтую тэму

— Растлумачце, што знайшло журы ў гэтым бессэнсоўным награванні фрагментаў? — спыталася ў мяне пасля аб’яўлення вынікаў першага тура адна ўдзельніца з Украіны.

Калі б я не ведала аб прыхільнасці постмадэрністаў да пэўнай эстэтыкі, адказ быў бы для мяне цяжкім. Як і на пытанне, чаму з усіх пака-

заных беларускімі аўтарамі пастановак рэферы выбралі невыразную, “недапечаную” кампазіцыю Іны Асламавай (у мінулым яна паказвала сапраўды цікавыя мастацкія эскізы).

“Сюжэтысць у харэаграфіі сёння нонсэнс”, — зноў безасцярожна заявіла тая ж крытыкеса, перакрэсліўшы адначасова творчасць шмат каго, у тым ліку вясёліца таленавітых Матэя Эка і Барыса Эйфмана.

А нашы маладыя харэографы, яшчэ зялёныя, “з малочнымі зубамі”, чытаюць гэтак і вераць. Яны пераймаюць мадэрністаў, якія звычайны беспарадак спрабуюць выдаць за сусветны хаос, пажартаваў хтосьці. Беларускія танцоры, якія не пусцілі яшчэ глыбокае каранёў не маюць у сілу вядомых абставін добрай школы і трывалых перакананняў, збіваюцца, як асака пад ветрам. А тая ж Марына Раманоўская прыкладае велзарныя намаганні, каб у рэспубліцы з’явіліся свае “іншыя танцы”. Яна літаральна выцягвае з зямлі кволяя парасткі айчыннага харэаграфічнага мадэрна. Усяляк ім памагае, пестіць, жывіць. Ці не ішча іх, наўных і светлых, “тамяржонных” і “галераітных”, аддаваць у чужыя, халодныя рукі, якія жорстка дыктуюць свае ўстаноўкі, сваю моду?

Усе мы памятаем, як некалькі гадоў таму мадэрн-сцэну запоўнілі крэслы. На іх сядзелі, ляжалі, стаялі, скакалі, куляліся і танцавалі. Без гэтага атрыбута харэаграфія нібыта не выглядала сучаснай. Потым прыйшлі экраны з рухомымі выявамі — мара ўсіх, хто мог сабе гэта дазволіць. Сёння ў ходзе мыльных бурбалкі, снег, пясок і іншыя апалы, што сыплюцца зверху розныя пластычныя варыяцыі на тэму нетрадыцыйнай сексуальнай арыентацыі.

— Я таксама хачу паставіць нумар, дзе героі нібы “благіныя”, — даваральна паведамаў мне адзін з самых таленавітых беларускіх харэографіаў.

Я парала яму не рабіць гэтага. Няхай такім шляхам ідуць тыя, у каго няма таленту, хто па-іншаму не можа хваляваць увагу.

Што я магла яшчэ параць яму і ўсім нашым харэографам у сітуацыі, якая складалася?



Незалежна ад гульніяў з Захадам, што выдуча на фестывалі, ім налжэцца дасказаць права на свой шлях новымі высокамастацкімі работамі, выдавочна, больш прафесійнымі і дасканалымі, чым цяпер. І незалежна ад таго, задаволены ці не задаволены беларускія ўдзельнікі ацэнкай уласнай працы, ім трэба падзякаваць арганізатарам гэтай харэаграфічнай біенале за магчымасць атрымаць такую карысную інфармацыю. І няхай іх не надта засмучае, што яны пакуль не маюць афіцыйнага прызнання. Трэба рабіць сваю справу як мага лепш. А супраць лома, як кажуць, няма прыёму.

...

Вядома, цяжка быць нонканфармістам. Людзі мастацтва таксама ведаюць, што зло больш прыкабнае, чым дабро. Не сакрэт і тое, што адмаўленне больш даступнае, чым сцвярдзенне, саступаць інстынктам лягчэй, чым з імі змагацца. Для стварэння патрэбны сілы душы і розуму, для знішчэння — толькі грубая сіла. “Разбураць — не будаваць”, — сведчыць прымаўка.

І мы разбураем, магчыма, неўсвядомлена, не думаючы, тое, што стваралася на працягу стагоддзяў, што Пушкін назваў “душой исполненным полётом” і што зрабіла ў XX стагоддзі айчынную харэаграфію лепшай у свеце.

Дзеля жадання ўпісацца ў “сусветны кантэкст”, увайсці ў графік еўрапейскіх турніраў па мадэрн-танцу, “патусавацца” ў чужой “тусоўцы” мы губляем сваё аблічча, сваю самабытнасць, свае дасягненні. Каб не застацца ўбаку, мы спышамся далучыцца да агульнага харэаграфічнага “рынку” нават на нявыгодных для нас умовах. І ў гэтым плане міжволі са спачуваннем пачынаеш думаць пра антыглабалістаў. Ці варта нам ужо гэтак “прагінацца” перад Захадам? Можа, такі аўтарытэтны, прэстыжны фестываль, як Віцебскі, здольны прымусіць “прагнуцца” перад сабой?

У Францыі, між іншым, распрацаваны меры, якія процістаяць падобным з’явам у культуры. Парламентары ў свой час не пасаромеліся прыняць закон, паводле якога не менш за сорак працэнтаў агульнага эфірнага часу

прызначанага, напрыклад, для музычных перадач, радыё абавязана прысвячаць французскай музыцы. І большасць слухачоў, як засведчылі сацыялагічныя даследаванні, усведамляюць, наколькі важна, няхай нават пры дапамозе квоты, прывіваць любоў да з’яў нацыянальнай культуры, піша газета “L’express”. Інакш хутка слых прывычацца да зусім іншых рытмаў, іншага меладыйнага ладу, так што пра французскую песню даўдзецца забыць.

Такіх ахоўных мераў не ведае сёння айчынная харэаграфія. Але, магчыма, усё ж не варта зусім забываць пра нацыянальныя прыярытэты, пра ўклад шматлікіх беларускіх фундатараў, якія год за годам забяспечваюць існаванне фестывалю? І рэч зусім не ў фінансах, не ў прэміях, што рэгулярна адвозіцца за мяжу, а ў будучыні беларускай сучаснай харэаграфіі, у годнай мастацкай арыентацыі маладых творцаў. Інвестыцый у заўтрашні дзень нашага танца перш за ўсё мог бы стаць фестываль у Віцебску, які не арыентуе сваіх харэографіаў на хвост доўгай чарады постмадэрністаў.

Калі мы будзем чакаць, што зменіцца заходняя мода і мадэрнісцкае негатыві з’іне сам па сабе, мы страцім пакаленне энтузіястаў. Шчырых і даверлівых. Не хацелася б убачыць замест іх цыцкаў, дзялкоў ад харэаграфіі, што любым коштам дамагаюцца поспеху. На жаль, такая тэндэнцыя ўжо азначылася.

...

Не цешу сябе надзеяй, што маё выступленне прынясе нейкі канкрэтны плён. Справа зроблена, працэс незваротны. Ад мяне проста адмахнуцца, як ад рэтраграда, старога, прасавецкага крытыка. Ды ці мала якія яшчэ можна прыдумаць эпітэты? Маё суцэнне — у тым, што, па-першае, я сапраўды знаходжуся ў тым узросце, калі магу сабе дазволіць гаварыць тое, што думаю. А па-другое... Магчыма, карціна насамрэч акажацца не такой сумнай, як намалявана мной? Дай Бог, каб я памылілася.

Здымкі, якімі праілюстраваны артыкул, зроблены І. Гусаковіч на XVI Міжнародным фестывалі сучаснай харэаграфіі.

РАМАНТЫЧНАЯ ДЭПРЭСІЎНАСЦЬ

Гатычная эстэтыка ў сучаснай музычнай культуры

Ірына Шумская

Мінулае стагоддзе спарадзіла мноства стыляў і кірункаў у мастацкай культуры. Некаторыя з іх яшчэ зусім маладыя і таму не знайшлі адпаведнага адлюстравання ў публіцыстыцы і навуковых даследаваннях. Тым не менш пэўныя з’явы лакальнага характару, што першачаргова маюць месца ў музыцы, паступова распаўсюдзіліся на культуру ў цэлым. Да ліку такіх варта аднесці готыку. Готыка – гэта не толькі архітэктурны, літаратурны і музычны стыль, але і стыль жыцця. Аднак, нягледзячы на тое, што пра готыку ў архітэктурцы ведаюць амаль усе, готыка ў музыцы для большасці застаецца таямніцай.

Традыцыйна лічыцца, што готыка як музычны кірунак узнікла на аснове пост-панка пры канцы 1970-ых гадоў у Вялікабрытаніі. Гатычная хваля фарміравалася дзякуючы гуртам “Siouxsie & Banshees”, “Bauhaus”, “Sex Gang Children”, “Joy Division”, “Sisters of Mercy”, “Fields of Nephilim”, “The Mission” і іншым. Пунктам адліку гісторыі сучаснай гатычнай субкультуры лічыцца 1979 год, а дакладней, выхад у гэтым годзе сінгла гурта “Bauhaus” пад назвай “Bela Lugosi’s Dead”. З мноства прычын гэтая песня (задуманая, зрэшты, як жарт) і стала штуршком да ўзнікнення гатычнай субкультуры ў тым выглядзе, у якім яна існуе цяпер. У кампазіцыі распаўсюдзіліся пры Бела Люгасі, культывага акцёра венгерскага паходжання, самай вядомай роллю якога стаў граф Дракула. У прыпевае песні ёсць словы “undead, undead, undead” (мэнавіта дзякуючы гэтай прыпевае і з’явіўся сённяшні дэвіз готаў – “Goth’s Undead”).

Раннія гатычныя гурты хутка аказаліся на піку папулярнасці – пра іх пісалі ўсе музычныя выданні таго часу, як пра кожную новую, “модную” музычную плынь. Пры канцы 1980-ых узнімаецца новая хваля готыкі, утварэцца фармацыя людзей, якія называюць сябе готамі фарміруюцца асноўныя ўяўленні пра гатычную эстэтыку. З сярэдзіны 1990-ых працэс развіцця гатычнай субкультуры ўзняўся на новы ўзровень. Найбольш актыўна гатычная сцена развіваецца сёння ў Германіі, дзе готаў часам называюць “gruftie”, а саму гатычную сцэну – “schwarze scene” (“чорная сцэна”), а таксама ў Вялікабрытаніі і Злучаных Штатах Амерыкі. Істотныя змяненні адбыліся і ў музыцы: сфарміраваліся новыя стылі – dark-wave, ethereal, dark ambient, post black, адпаведна падзялілася і аўдыторыя, хоць падзел ідзе не толькі па музычных прыхылах, але і па манеры паводзінаў – з’яўляюцца розныя тыпы готаў. У выніку пры канцы 90-ых сусветная гатычная субкультура ўжо мела досыць моцную і вельмі развітую ізаляваную інфраструктуру – спецыялізаваныя часопісы, радыё, лэйблы, клубы, крамы і да т.д.

Дык хто ж такія готы і паводле якіх крытэрыяў іх можна выявіць? Адрозна ад панкаў, металістаў, рэпераў і іншых прадстаўнікоў субкультур, готы ў значна большай меры падпа-

радкоўваюцца (а часам і зусім не падпарадкоўваюцца) “ідэнтыфікацыі”, бо ў гэтым асяродку заўсёды стымуляваліся самыя рэзныя спосабы самавыяўлення і не існуе дакладных межаў для іміджу. Аднак, калі гаварыць пра знешні выгляд, варта адзначыць наступнае: готы часцей за ўсё вылучаюцца тым, што носяць чорную вопратку, маюць чорныя валасы, фарбуюць вусны і пазногці ў чорны колер і гэтак жа падводзяць вочы, а на сам твар, для кантрасту, наносяць крышку белага грыву (гэта характэрна для абодвух полаў). Таксама готы любяць апрацаваць у гарэзны і камзолы з аксаміту або скуры, латэксу, нацягваць шыфонданыя, гіпюравыя, вышываныя спадніцы пераважна чорнага, бардовага і фіялетавага колераў або скураныя штаны і шнуроўкі, шырокія чорныя плашчы, выкарыстоўваюць абутак на высокай платформе з металічнай задобай, шыпованыя браслеты, ашыўнікі, паясы, папругі і іншую фетыш-атрыбутыку SM-культуры, а таксама вампірскія іклы і рознакаляровыя лінзы. Разам з тым сустракаецца шмат готаў, якія носяць звычайнае адзенне і нічым не вылучаюцца сярод абыякавых.

Як і ў большасці сучасных субкультур, у готаў прысутнічае феномен ініцыяцыі, які выяўляецца ў выбары ўласнага псеўданіма. Найбольш прыкметныя віды кінапрадукцыі для готаў – фільмы ў жанры “horror”, нямыя фільмы жахаў пачатку стагоддзя, сучасныя вампірскія кіназаведы і містычныя трылеры. Адна з асаблівасцяў гатычнага ўспрымання свету – паніжанае цікавасць да ўсяго трансцэндэнтнага. Гэтая цікавасць мае разнастайныя праявы – ад прымітыўнага выкарыстання магічных сімвалаў як талісманаў да сур’ёзнага вывучэння дохлытных таямніц. Сярод готаў больш за ўсё азычкіцаў і прыхільнікаў старажытных містычных культур (віка, друідызм, шаманізм), але сустракаюцца і атэісты, і хрысціянс, і сатаністы, і тэасофы – інакш кажучы, усе готы розныя і іх абсалютна немагчыма “прычысаць пад адзін прабянец”.

Такое комплекснае паняцце, як гатычнае светаўспрымання, дэтальна апісаць вельмі складана, але ў цэлым гэта асабліва рамантычна-дэпрэсіўны позірк на жыццё, які адлюстроўваецца ў паводзінах (замкнёнасць, меланхолія, схільнасць да дэпрэсій, ранимасць), успрыманні рэальнасці (мізантропія, вытанчанае пачуццё цудоўнага, цяга да містыкі), адносінах з грамадствам (антаганізм, нігілізм, ізаляванасць). Характэрнай рысай большасці готаў з’яўляецца ўспрыманне смерці як фетышу і тафаліі (любоў да могілак), а таксама артыстычнасць і імкненне да самавыяўлення ў мастацтве.

На першапачатковай стадыі развіцця субкультуры любоў да гатычнай музыкі мела вялікае значэнне, аднак цяпер роля такой музыкі зменшылася, бо гатычная эстэтыка распаўсюдзілася на ўсе сферы мастацкай

творчасці, і ёсць мноства людзей, якія слухаюць гатычную музыку і не з’яўляюцца готамі, і наадварот. Існуюць гатычныя літаратурныя і арт-клубы, гатычная вэб-сайты і форумы, гатычныя клубы і фестывалі (ста рэйныя з іх на сёння налічваюць больш за 10 гадоў), ролевыя гульні і стылі готыкі і нават спецыфічны гатычны гумар. У цэлым гатычная індустрыя даволі паспяхова развіваецца, што дазваляе готам з розных краін падтрымліваць паміж сабой пастаянныя зносіны.

Разам з тым варта адзначыць, што гатычная субкультура ў Беларусі пачала развівацца толькі ў сярэдзіне 1990-ых гадоў. Існуюць усяго некалькі добра вядомых маладзёжнай аўдыторыі музычных прасектаў, якія ствараюць музыку ў стылі готыкі, а мэнавіта “Bachus”, “Divina Ementa”, “Dromos” і “Terra Cadaveris”. Прадстаўнікоў гатычнай субкультуры ў Беларусі можна пералічыць па палыхах, аднак разам з гэтым тут ужо паспелі нарадзіцца гатычны часопіс “Анік” і некалькі гатычных форумаў у Інтэрнеце, а колькасць наведнікаў маладзёжных вечарын, дзе гучыць гатычная музыка, няўхільна пашырэння.

Чым жывуць беларускія готы? Аб чым яны маряць і як знаходзяць сваё месца ў жыцці? Для прыкладу звернемся да дэйснасці мінскага электроннага прасекта “Dromos”, які пачынаўся як музычны дуэт і паступова

ператварыўся ў цэлую творчую суполку. Назва прасекта ў перакладзе з грэчаскай мовы азначае шлях, калідор, дарогу, якая вядзе ў падземны свет. Канцэпцыя “Dromos” вырасла са светаўспрымання яго ўдзельнікаў, якія цікавяцца міфалогіяй, эзатэрыкай, псіхалогіяй і сваю творчую лагіку фармулююць так “Музыка здольная адлюстроўваць падсвядомыя памкненні пэўных людзей і разам з тым у алегатычнай форме выяўляць патаемную духоўную спадчыну, пакінутую нам далёкімі продкамі”. Змрочныя лабірынты гукі і галасоў, якія нібы транслююцца іншай рэальнасцю, рытмічныя пасажы, меладзічныя пералівы эмацый – музыку “Dromos” складана ўціснуць у стылістычныя рамкі, аднак найбольш часта яе характарызуюць як ritual dark-wave. Адрозна ад гуртоў “Bachus” і “Divina Ementa”, якія не даюць канцэртаў, “Dromos” пераважна з’яўляецца ў мінскіх клубах і дэманструе там свае перформансы, што звычайна будуюцца па прынцыпу “шокавай тэрапіі”. Абсалютна нетыповыя для нашых артыстаў жорсткія SM-сцэны далёка не заўсёды бываюць зразуметыя аўдыторыяй, тым не менш самі музыканты не лічаць свае перформансы найбольш істотным заняткам, на першым плане ў іх – самапазнанне з дапамогай разнастайных форм мастацкай творчасці, які і ва ўсіх астатніх прадстаўнікоў сучаснай гатычнай субкультуры.

крытыка і бібліяграфія

ВЯРТАННЕ ПАЯЗДЖАНАЎ

Яўген Лецка

Алесь Папкевіч, які напярэдні гады трынаццацігоддзя ўзначальваў Саюз беларускіх пісьменнікаў, ужо таленавіта заняў сабе як пазіт і прах. А яшчэ – як даследчык літаратуры беларускага замежжа. У 2001 годзе ў беластоцкім выдавецтве выйшла ягоная кніга “Зіхотныя дарогі. Проза беларускай эміграцыі XX стагоддзя”. Да яе арганічна далучалася выданняе пазалетаў у Беларусі даследаванне “Канцэпцыя нацыянальнага быцця ў беларускай літаратуры. Проза замежжа XX стагоддзя”. Гэтая кніга стала палітуркам доктарскай дысертацыі над такой сама назвай, пастыхова абароненай у канцы таго ж года.

І вось яшчэ адно выданне: “Драматычны беларускага замежжа XX стагоддзя”, прызначаная ў якасці вучэбнага дапаможніка для студэнтаў філалагічных факультэтаў. Звычайна метадычная літаратура ствараецца на падставе ўжо даследавання і ўведжэння ў навуковы ўжытак. А тут аўтар выступае ў ролі перапраходзіцы.

Ва “Уводных” А.Папкевіч дае кароткі агляд развіцця беларускай драматыі XX стагоддзя. Яе пачатак пазначаны 1902 годам, калі моладзь мінскага Радзінскага аддзялення пастапоўку перакладной п’есы К.Крамшніцкага “Па рэвізіі”. А неўзабаве растычалі працу Беларусію млыніны-драматычны гурток у Вільні, трэця Ігната Бутвіцкага. Першыя беларускае тэатрыстычныя драмы і камедыі. Стараецца арыгінальны нацыянальны рэпертуар, ля вытокаў якога сталі Янка Купала, Францішак Аляхновіч, Эмітрэк Бядуля, Леапалды Родзевіч і іншыя аўтары.

Роля відовішчага мастацтва ў час выхodu народа на шырокі гістарычны прасекта была вельмі значнай, пра што яскрава сведчылі сказаныя ў 1913 годзе Максімам Гарэнкам словы, якія, мяркуючы, маглі б стаць своеасаблівым лозунгам-прыгаворам на доўгія гады развіцця: “...тэатр беларускі, народны тэатр, у беларускім адраджэнні – надта важная справа. <> Паказвае беларусу са сцэны, хто ён, чым ён быў, што ён цяпер, чым ён можа быць, гучыць яго са сцэны да новага жыцця. – І Божа мілы! – гэты гаротны беларус, пераканаўшыся, ўжо зноўдзе здольнасці парваць ланцуг рабства, патрапіць крыжніцкі Жыве Беларусь!”.



Утварэнне БССР на цэлі павінна было паставіць разніцкі драматычны і тэатральнага мастацтва ўвогуле на новы, значна вышэйшы ўзровень, бо ўжывалася яго дзяржаўная падтрымка, без чаго, асабліва ў перыяд становлення, прафесійнае развіццё нацыянальнага тэатра наўрад ці магчыма. Арганізацыйная і ўсякія іншыя падтрымка з боку ўлады была. У Савецкай Беларусі адкрываюцца і дзейнічаюць прафесійныя тэатры. Аднак, як сведчыць даследчык, «нацыянальнае драматычнае пачатку 20-ых гадоў напачатку стадыі замаруджанасці, своеасаблівай “прабуксінга”». Прычыны гэтага ён бачыць ва ўздыжэнні ідэй і практыцы моднага і моцнага на той час рэвалюцыйнага авангардызму з уласцівым яму адмаўленіем нацыянальных традыцый. Гэту прынесеную сюды з рэвалюцыйнай Расіі тэндэнцыю змяніў пераадоленне такой драматыі як Еўсціхій Мірошніч, Васіль Шашалевіч, Язэп Дыла, Міхаіл Грамыка, Леопольд П’еслі і таго часу названы трагікамедыя Янка Купала “Путэішчыя” (1922), якая, аднак, пасля першай пастапоўкі (1926 год) была забаронена. Забарона гэтая, як вядома, доўжылася аж шэсць дзесяцігоддзяў, і толькі ў 1989 годзе твор быў надрукаваны на беларускай мове, але ў замежжы п’еса публікавалася ў 50-ых гадах.

Беларуская савецкая драматыя ў 60-ых гадоў перажыла цэлы перыяд. Прычыны вядомыя, гнёт ідэалогіі і практыка сталінізму.

Беларускія аўтары на эміграцыі пісалі ў іншых умовах. Але і ў іх былі свае цяжкія і праблемы адраджэння ад роднай зямлі, немагчымасць убачыць свой твор уважлівым на сцэне, што з’яўляецца найважнейшым спрыяльным чынікам для драматычнага. У замежжы не было ніводнага прафесійнага беларускага тэатра, ды і аматарскія існавалі вельмі рэдка. Аднак і пры такой сітуацыі п’ес было напісана нямала, у чым бачацца не толькі імкненне аўтараў да самаадрэацыі творчых магчымасцяў мэнавіты ў гэтым жанры, але і патрыятычнае разуменне імі той велізарнай ролі тэатра для самаадрэацыі нацыі, пра што пісаў Максім Гарэнка. Бо ягоныя словы можна з поўнай падставой адрасаваць як метраполі, так і дзяспары.

Радзест “Драматычны беларускі эміграцыі “пераліч хвалі” ўзнаўляе, грамадска-



Праект «Dromos».

палітычную сітуацыю ў Беларусі пасля таго, як Чырвоная Армія заняла Мінск. Многія грамадскія і культурныя дзеячы вымушаны былі падацца на чужыну, а найперш лідэры Беларускай Народнай Рэспублікі, сярод якіх былі і вяспрэчна таленавітыя, літаратурна адораныя людзі. Яны спачатку затрымаліся ў краінах Балты (Літве і Латвіі), у Польшчы, асобныя скраваліся за акіян у Злучаныя Штаты Амерыкі, але потым са душюль пачалі з'язджацца і стала атабарвацца ў Чэхаславакіі. У выгнанні паязджане (так часта А.Пашкевіч называе эмігрантаў) займаліся не толькі палітычнай і грамадскай, але і культурніцкай дзейнасцю, засноўвалі культурна-асветныя суполкі, выдавецтвы, выдавалі газеты і часопісы. Асяродкам беларускага руху становіцца Прага, дзе асабліва шмат асела выхадцаў з Заходняй Беларусі пасля таго, як польскія ўлады распачалі ганенні на актывістаў нацыянальнага патрыятычнага руху. Чэхаславацкі ўрад Масарыкі дзеля падтрымкі беларускай моладзі выдзеліў для яе квоты і стыпендыі на навучанне ў вышэйшых адукацыйных установах краіны.

Першыя звесткі пра тузаньне беларускае тэатральнае жыццё, зазначае А.Пашкевіч, датуюцца 1924 годам. Менавіта тады быў заснаваны драматычны гурток пад кіраўніцтвам Ляона Зайца. 18 лістапада ў пражскім прадмесці Юзефава адбылася тэатральная прэм'ера п'есы Ф.Аляхновіча “Птушка пчасця” Зусім верагодна, што надзіраліся і іншыя праявы тэатральнага жыцця, але даследчыку вымаўці іх пакуль што не ўдавалася.

Не багата звестак і пра культурнае жыццё ў Амерыцы, куды эмігравалі вядомыя беларускія дзеячы Язэп Варонка, айцец Тарасевіч, браты Чаропкі. У Чыкага, дзе яны асели, быў заснаваны Беларускі нацыянальны саюз. 7 сакавіка 1926 года рэжысёр Іван Саўчук паставіў тут п'есу “Сялянскіе вяселле”. Былі спробы ажаніццаўці і больш складаныя тэатральныя практы. Так, гледачы пабачылі перакладзеную з украінскай мовы Я.Варонкам камічную оперу П.Булак-Артэмоўскага “Запарожца за Дунаем”.

Тэатральныя пастаноўкі ладзіліся таксама ў Латвію навучанцамі і настаўнікамі Рыжскай Дзвінскай, а магчыма і Люцынскай беларускіх гімназій.

Маркую, А.Пашкевіч зусім неспраўдзіна бышоў беларускае тэатральнае жыццё ў Маскве і Санкт-Пецярбургу, якое было не менш цікавым і значным, чым у пералічаных краях і месцанах. Нагадаем, што ў сталіцы Расійскай Федэрацыі называліся шмат моладзі з Савецкай Беларусі, бо іскатарых прыхільных, прынамсі тэатральна-мастацкіх, ВВУ ў нас тады не было. Там беларускія студэнты трымаліся аўтаномна і ладзілі на роднай мове тэатральныя спектаклі. Найбольшай папулярнасцю карысталася народная драма “Цар Максiмiлян”. З гэтым спектаклем выпускнікі ў поўным складзе нягледзячы на Беларусь і скарлі касыяк трупы так зваліся Другога беларускага дзяржаўнага тэатра ў Вiнiебску, вядомага нам як тэатр імя Якуба Коласа.

У Маскве ўвогуле ў 20-ыя гады бурліла беларускае жыццё. Але пра гэтую, адну з самых прыкных спробак беларускага нацыянальнага жыцця на чужыне ў даследаванні нічога не сказана. Магчыма, з той прычыны, што акцэнт зроблены на прымусовасці, найперш палітычнай, эміграцыі. Але ж многія жыхары Заходняй Беларусі не гвалтам, не пад прымусам, а зусім добравольна і па самых розных матывах падалі Бацькаўшчыну і пераязджалі, часцей па часовыя заробкі, у еўпейскія краіны. Што ж да паходжання павучэнцаў згаданых гімназій у Дзвінску і Люцынцы, то гэта ў істотнай большасці былі выхадцы з карэіннага насельніцтва, жыхары Латаліі, дзе беларусы на сваёй зямлі жылі спрадвеку. Называць іх эмігрантамі ніяк не выпадае. Таіх, выбачаюся, недарэчнасцяў можна было б лепша ўважваць, павёшы гаворку пра культурнае, у тым лку і тэатральна-мастацкае, жыццё па-за межамі на той час Савецкай і Заходняй Беларусі. У такім разе яго карціна магла б атрымацца больш поўнай і цікавай.

У даследаванні прааналізаваны творы трох эміграцыйных аўтараў – Ваіслава Ластоўскага, П.Зыліча (Пётры Крычэўскага) і Максіма Гарэцкага. Гэта значыць постані ў гісторыі Беларусі. Таму вельмі пра іх трэба па магчымасці ўсё. Калі зробленае ў драматургіі класікам беларускай літаратуры ўжо і да А.Пашкевіча было ў нашым літаратуразнастве асэнсавана, то аналіз і сс В.Ластоўскага, “Ацанюк”, П.Зыліча “Зірада”, “праведзены ўпершыню”, ўстрымаецца як значнае дакрыццё.

Як вядома, у выніку складаных катаклізмаў перадаеннага і ваеннага часу на Захадзе прымусова ці добраахвотна апынулася вялікая колькасць грамадзян Беларусі. Жылі яны спачатку ў так званых лагерах для перамешчаных асобаў, гэта знычыць для бежанцаў. А гэта ж было на зямлі разбітай антыгитлераўскай каліцыйай Нямеччыны. Жыццё тое было саткана з бытавой неўладкаванасці, матэрыяльнай нястачы і эразумела, настальгіі па родным краі. Але гэта іх і аднала, спаруджала адчуванне адной беларускай сям'і. Што перашкаджала гэтаму, дык палітыка, а, даладней, палітыкаствіа тых, хто прэтэндаваў на лідэрства і беларускае эміграцыя пачала ўсё выразней разыходзіцца ў два станы – так званых бэцэраўцаў і бэцэраўцаў. Да таго ж і праваслаўныя вернікі разыходзіцца па двух кірунках. Адзін з іх утваряе ні ад кога не залежную беларускую аўтакефальную праваслаўную царкву, якая, дарэчы, была ўтворана ў Беларусі ў першыя гады савецкай ўлады, потым скасавана, але адноўлена на акупаванай немцамі тэрыторыі. Другая частка праваслаўных, так званых зарубежніка, прызнаюць над сабой вяшчэнства канстанцінопальскага патрыярхаіа, але, як і першыя, вядуць богаслужэнства на беларускай мове.

Між тым нацыянальная ідэя, хай гэта не здасца даўным, часткай беларусаў завалядала падчас вайны і актыўна ўплывала на эмігрантаў-паязджанцаў незалежна ад іх разамжвання па палітычных і рэлігійных разломах, якія ўсё ж у дачыненні да абуджанага народнага духу ўваўляліся чымсьці друіасным. Бо менавіта дзякуючы нацыянальнаму абуджэнню і самавызначэнню і на чужыне забрала беларускае

жыццё. Ствараюцца літаратурныя суполкі, дзейнічаюць беларускія, гэта значыць беларускамоўныя найперш, гімназіі, выходзяць газеты і часопісы, выдаюцца кнігі, моладзь гуртуецца ў скаўцкіх арганізацыях і беларускіх спартовых клубах. Вось як гаворыць Алесь Пашкевіч: «Тэатральнае жыццё ў тагачаснай Нямеччыне, якое вялося пераважна ў “лагерах для перамешчаных асобаў” (Рэгенсбург, Міхельсдорф, Остэртофэн, Ватэнштат, Віндзшбэргэрдорф), – гэта асобны культурна-грамадскі феномен. Адарваныя ад Бацькаўшчыны, сотні і тысячы беларусаў-паязджан, згуртаваўшыся па нацыянальнай прыкмеце ў чужой і невадомай краіне, імкнулася апантана ратавацца ад фізічнай галечы і палітычнага прэсіну праявамі духоўнасці. Напэўнаматарскія тэатральныя пастаноўкі ў роднай мове творцаў суайчыннікаў выконвалі ў “тэмасмедыяны” час вялікую нацыянальна-адраджэнскую, кансаліднуючую і папулярызатарскую ролю, становіліся надзеяйнай духоўнай і псіхалагічнай аховай перад пагрозаай замсжнага наступу».

Як далей зазначае аўтар, найбольшы ўклад у развіццё тэатральна-сцэнічнай дзейнасці ў беларускіх навучальных установах зрабілі Мікола Куліковіч-Шчаглоў, Наталля Арсєнісева, а таксама Гіталіт Палацєвіч, імя якога дасюль не гэтак вядома. Ён быў перакладчыкам замежнай драматургіі і рэжысёрам-пастаноўшчыкам беларускіх спектакляў, у якіх артыстамі выступалі зняныя пазіей як літаратары і актыўныя грамадскія дзеячы Васіль Шчэцька, Янка Запруднік, Паўлюк Урбан, Уладзімір Ціварка і іншыя.

Аўтар даследавання склаў таблицу, з якой відаць дынаміка напісання драматычных твораў на эмігранцы ў перыяд з 1946 па 1996 гады. Лік ідзе на дзсяткі, а пік творчай актыўнасці аўтараў прыпадае на 1946-ыя – 1947 гады, калі творы запатрыбаваліся для наладжвання спектакляў. Паводле А.Пашкевіча, “найбольшую вядомасць і багачейшы творчы патэнцыял мелі ў замежжы Беларускі тэатр эстрады, які быў заснаваны ў 1945 годзе пад пачатам Міколы Куліковіча-Шчаглова, Беларуская драматычная студыя пад кіраўніцтвам Аўгена Кавалёўскага, Беларускі драматычны тэатр імя Уладзіслава Галубка пад кіраўніцтвам Вячаслава Сэляха-Качанскага і тэатральная трупа Народнага Дома ў Ватэнштаце”. А пра тое, якой жыццядайнай сілай валодала на чужыне роднае мастацтва, сведчаць вытрымкі з эміграцыйных выданняў.

Але жыццё расціралася па-свойму. Беларускія эмігранцы з Нямеччыны спаліа рассялінаецца па іншых краінах Еўропы, а таксама кіруюцца праз акіян у пошуках лепшай долі ў Паўночную і Паўднёвую Амерыку, Канаду і Аўстралію. Гэта не магло не адбіцца на жыццёдзейнасці тэатральных калектываў, не пазіаіаіуць за сабой спад творчай актыўнасці драматургаў.

Здолела аднавіцца і найдаўжэй праіснавала беларускае тэатральнае жыццё ў Злучаных Штатах Амерыкі. Так, у Саўт-Рыверс, дзе і дасюль захавіўся ці не самы моцны і колькасны беларускі асяродак на эміграцыі, пастяхова праіснала пад кіраўніцтвам ужо згаданага Сэляха-Качанскага Беларускае тэатральнае студыя. Тут былі пастаўлены “Пінская шляхта” В.Дуніна-Маршчєвіча, “Шчаслівы муж” Ф.Аляхновіча і іншыя п'есы. Падобную на гэтую групу арганізаваў тады яшчэ малады, але і па сёння надзвычай актыўны на эміграцыі дзеяч, выдавец твораў эміграцыйнай літаратуры Мікола Прускі, з якою ён выступаў у розных гарадах і беларускіх асяродках ЗША і Канады. Апрача названых, былі і іншыя таленавітыя арганізатары тэатральных дзействаў, у якіх удзельнічалі дзсяткі самадзейных артыстаў-выканаўцаў.

З іншых краінаў, дзе спектаклі мелі папулярнасць і поспех, адзначаецца гурток беларускіх студэнтаў у Люэне (Бельгія), эстраднае дзейнасць пад кіраўніцтвам Мальвіны і Уладзіміра Бачкоўскіх у Буэнас-Айрэс, выступы Беларускага тэатральна-драматычнага асяродка ў Аўстраліі, якім супольна са святларом Міхасём Бурносам кіраваў вядомы пазт Салавей. Ён, выяўляецца, пісаў і п'есы.

Паступовы адыход з жыцця вядомых беларускіх дзеячаў, загартаванага ў нягодах перадаваеннага і ваеннага жыцця свядомага беларускага актыву, раццірушанне эміграцыі па свеце няўможнаа спадарожнічалі ўпадку духоўнасці і знікненню нацыянальнай ідэі як магутнага рухавіка ў мэтанакіраваным самазахаванні народа – усё гэта спрычынілася да мізарнення творчага духу. Упадку тэатральнай дзейнасці, разскаму змяншэнню глядацкай аўдыторыі аб'ектаўна “паспрыялі” тэлебачанне і відэатэхніка, якія, можа казаць, сямімільённымі крыкамі заваўвалі чалавека, ператвараючы яго з творцы духоўных каштоўнасцей у слухача надробак і імітацыі пад культуру.

Алесь Пашкевіч досыць падрабязна прааналізаваў творчасць драматургаў беларускай эміграцыі “другой хвалі”: Аўгена Кавалёўскага, Міхася Кавыля (Язэпа Лешчаніа), Міхася Міцкевіча – роднага брата Якуба Коласа, што выступаў пад псеўданімам Антон Галіна, Алесь Салаўя, Кастусь Акуля. Кожны з гэтых пісьменнікаў па-свойму адметны і цікавы як творчая асоба. Але найбольш арыгінальна выявіў сябе Янка Юхнавец – “адзін з нямногх, хто ў нашым прыгожым пісьменстве сваёй творчасцю смела выйшаў за межы нацыянальнай стылёвай кансерватыўнасці і спрычыніўся да спасціжэння супольных таямніцаў-далягядаў заходнееўрапейскай літаратуры”. Цалкам пагаджаюся са сказаным і мяркую, што сучасным беларускім рэжысёрам ёсць сэнс звярнуцца да творчай спадчыны Янка Юхнаўца, які, на жаль, у снежнай адшыю ад нас.

Сваім даследаваннем Алесь Пашкевіч асэнсаваў і засцярог ад збыцця вельмі важныя арганічны для нацыі пласі, які засведчыў выхад магчымасці духоўнага нацыянальнага самавыяўлення там, дзе намаганні не аплачваюцца грашмамі, а здзіць сніваюцца ў імя высакародных мэт і памкненняў. А гэта мае не толькі гісторыю культурнае, але назавужды актуальнае значэнне для самастварджэння і самазахавання народа ў няпростых жыццёвых умовах.

АДВЕЧНАЕ КОЛА

Падчас абмеркавання нашага часопіса некатоўныя выказваюць думку-перасцярогу: у сённяшняй сітуацыі нельга дапусціць, каб ён стаў выданнем чыста элітарным, разлічаным на вузкае кола высокаадукаваных, дасведчаных ва ўсіх тонкасцях культуры і мастацтва людзей. Але, як сведчыць наша паштовая скрынка, нас чытаюць. І ў Слуцку, і ў Шчучыне, і ў Палатку.

Адзін з ананіміх лістоў мы вырашылі надрукаваць. Пшыце нам, чакаем ваішых водгукяў.

*Сусвет лучыць і аднае –
Думаць ён прасветла вучыць.
Той хутчэй жыццё спазнае,
Хто прыроду не прыручыць:*

Уночы перад Вадохрышчам былі запісаны мною гэтыя радкі ў 1998 годзе, з летнімі ж купальскімі днямі 1997 года супаў пленэр навучэнцаў Рэспубліканскага каледжа мастацтваў імя Ахрэмчыка, які праводзіўся ў маляўнічых мясцінах старажытнай Свіслачы (Магілёўшчына), што ляжыць, укрываваная, каранямі сягаючы ажно ў часы культуры штрыхаванай керамікі (VI – I стст. да н. э.), і моўчкі пазірае вакол.

Тод той быў незвычайны: усё акраплялася кароткатэрміновымі ліўнямі, а вока радавалі вясёлкі. Неба і Зямля цешыліся з сапраўдных “бурышнаў-самародкаў”, якія штодня рассыпаліся па ўтульных месцайках, перадаючы сваё захапленне ад краявідаў паселішча, аздобленага з двух бакоў рэкамі Барэзінаю і Свіслаччу, у фантастычнай настраёвасці дзіцячага свету.

Алесь Таболіч, Каця Сумарава, Вера Асядоўская, Дана Захарава…

Мне давялося быць сведкаю аднаго незвычайнага выпадку. Дзяўчаты працавалі тады на гарадзішчы. І раптам бачым – з поўдня насоўваецца хмара. Трэба перапыніць работу. Але хмара, як ні дзіўна, праявіла сумленне і застыла якраз насупраць замчышча, на процілеглым беразе Свіслачы, відаць, каб не перашкаджаць творчаму натхненню сябровак: дождж ліў як з вядра, а мы, здзіўленыя і сухія, не зводзілі вачэй з вясёлкі.

Сустрэча заўсёды цёплай і яднае. З тае пары толькі памнажаецца кола маіх сяброў і знаёмых. Я мару пра тое, што хутка ў Свіслачы будзе адчынены Цэнтр экалагічнай эстэтыкі. Упэўнена, што ён будзе спрыяць халістычнай адукацыі насельніцтва. Слова “халістычны” ўтворана ад грэчаскага “holon” і азначае “Сусвет як цэлае”, тое, што не дзеліцца на часткі.

У перадавагодні час мне пашчасціла сустрэцца з ганаровым дырэктарам Інстытута геалогіі Радзімам Гарэцкім, я распавяла яму гісторыю Свіслачы. Ідучы да

паштовая скрынка

АДВЕЧНАЕ КОЛА

Падчас абмеркавання нашага часопіса некатоўныя выказваюць думку-перасцярогу: у сённяшняй сітуацыі нельга дапусціць, каб ён стаў выданнем чыста элітарным, разлічаным на вузкае кола высокаадукаваных, дасведчаных ва ўсіх тонкасцях культуры і мастацтва людзей. Але, як сведчыць наша паштовая скрынка, нас чытаюць. І ў Слуцку, і ў Шчучыне, і ў Палатку.

Адзін з ананіміх лістоў мы вырашылі надрукаваць. Пшыце нам, чакаем ваішых водгукяў.

акадэміка па павільёну музея пад неабсяжным небам, згадвала біблейскае: час збіраць камяні!

На ўваходзе затрымаліся ля Маці-Радзіцельніцы.

Нічога выпадковага ў Бога няма. Вокладка дванадцатага нумара часопіса “Мастацтва”, які прышоў да мяне з Новым годам, нагадала мне і пра пленэр 1998 года, і пра музей камяніў. Знаёмае імя: “Календар Алесь Таболіч: тры-можыцца падсвядомасць…”, а кравк-стод утрымліваюць маладыя дзявочыя рукі.

Час творчага сталення для Алеся Таболіча – час памнажэння талентаў. Сапраўды, жыве Беларусь! Жыве і будзе жыць вечна нельгчэрпаіаю прагаю да жыцця зарнят, што мусіць стацца ваязамі каласамі.

Адвечнае Кола – Календар.

Мінулае лета 2003 года сідярджала ў прасторы вясёлкавы знак (ад краю і да краю), нагадваючы сімвалічны запяст паміж Богам і Ноем. Дарэчы, Ной пражыў 950 год. Да гэтага ўзросту набліжаецца сплішда з першалачатковым назомам Менескь, у якім фанетычны корань нагадвае слова, што лучыць на многіх еўрапейскіх мовах як “чалавек” (man). Бласлаўлены Багародзіцаю сучасны Мінск – паўнокті каўчэг на таленты чалавчыя, тут жа вырашаюцца і лёсы людская.

Дзевяць год таму назад Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь адным з першых на шляху свайго дзяржаўнага сталення падпісаў Закон “Аб асабліва ахоўваемых прыродных тэрыторыях і аб’ектах” (20.10.1994 г.). На падставе закона была прынята Пастанова Кабінета Міністраў (13.03.1995 г. № 132). Пералічаная дзяржаўная акты скурбавалі ўвагу грамадства на стварэнне Свіслацка-Барэзінскага нацыянальнага парка, які паслужыў бы захаванню

натуральнага стану прыродных комплексаў і аб’ектаў, што маюць асаблівую экалагічную, гісторыка-культурную і эстэтычную каштоўнасці. Справа павінна была завяршыцца да пачатку III тысячагоддзя. На жаль…

Думаецца, што і дзеці з Рэспубліканскага каледжа мастацтваў, і дзеці, якія тысячамі на год ўязджаюцца з усіх куткоў Беларусі ў санаторый “Свіслач”, і дзеці свіслацкай зямлі, нібы анёлы, нагадваюць нам пра чалавечы абавязак любіць жыццё пасапраўднаму, даследуючы яго таямніцы праз мастацтва і шчырыя зносіны паміж людзьмі, каб ніколі не разамкнулася Кола гэтага ж жыцця.

*а. Свіслач, Асіповіцкі раён
Мазілёўскай вобласці.*



У краязнаўчым музеі. Макет Свіслацкага замка XVI ст.

ГАРМОНІЯ АРНАМЕНТАЎ

*Тэхніка выканання як сродак гарманізацыі арнаментальнай кампазіцыі
(на прыкладзе беларускай традыцыйнай вышыўкі нацягам)*

Лідзія Катлярская

Неабходная ўмова стварэння эстэтычна паўнаквартаснага твора мастацтва – дасягненне гармоніі і цэласнасці яго фармальнага ўвасаблення ў матэрыяле. Прытым структура самога працэсу і якасць выніку цалкам залежаць ад волі аўтара. Мастак не толькі дадае тэя ці іншыя элементы, выбірае прыныцы і сродкі кампазіцыі, але і стварае сістэму, пераўтварае разрозненае мноства ў адзіны арганізм. Гэты працэс вымагае ад аўтара высокага майстэрства, мастацкай інтуіцыі, вымушас дзейнічаць як сама жыватворная прырода.

Тым не менш, гэтая асаблівасць мастацка-творчых пераўтварэнняў мае пэўныя межы, і прырода яе ўключае ў сабе нейкую аб'ектыўную лагічную структуру, здольную выступаць у творы сродкам яго гарманізацыі. У дадзеным выпадку гаворка пойдзе пра тэхніку выканання арнаментальных кампазіцый у беларускім народным касцюме.

Кожная рэч мае свае адметныя якасныя адрозненні: асаблівую форму, канструкцыю, прызначэнне і матэрыял, з якога яна выканана. У працэсе стварэння твора мастак-арнаменталіст мусіць улічваць гэтыя характарыстыкі, знайсці аптымальныя спосабы выказвання сваёй ідэі ў кожным канкрэтным выпадку. Калі ён дастаткова ўважліва ставіцца да матэрыялу і тэхніцы выканання ўзору, то яны здольныя стаць моцным сродкам стварэння гарманічных выразных кампазіцый.

Кампазіцыя можа быць аб'яднаная дзякуючы аднароднасці фактуры і рэльефу паверхні. Напрыклад, фактуры швоў вышыўкі – набор, крыжыка і інш. Да таго ж, кожная тэхніка прапануе пэўны набор прыныцаў і сродкаў кампазіцыі, якія ў гэтай тэхніцы найбольш проста ажыццявіць. Той жа нацяг, які выконваецца ў сувязі з ніцямі палатна, выкарыстоўвае іх як адзінку вымярэння памераў швоў. Лёгкае рэгуляванне іх даўжыні дазваляе ствараць геаметрычныя выявы з роўным прамалінейным краем, таму з усіх арнаментаў у гэтай тэхніцы часцей выкарыстоўваецца геаметрычны.

Выканаць жа паліхромную гладзь па контуры тонкім шойкам на даматканым палатне праблематычна. Даволі цяжка ствараць крывалінейны сілуэт выяў за кошт нацягу. Такім чынам, матэрыял і тэхналогія пры стварэнні кампазіцыі абмяжоўваюць поле магчымасцей, карэктуюць змест твора.

Глыбокае разуменне асаблівасцей тэхналогіі з'яўляецца прыкметай высокага майстэрства. Гэта расцягнуты ў часе працэс са зваротнай сувяззю. Спачатку майстар стварае твор, потым яго аналізуе, заўважае эле-

менты, што не адпавядаюць задуме. Знаходзіць новыя, больш дзейсныя, прыёмы стварэння кампазіцыі, ужывае іх і зноў аналізуе. Толькі пасля шматразовага ўзнаўлення можна засвоіць новую тэхніку і новы матэрыял, дасягнуць пераканаўчага ўвасаблення сваёй ідэі ці адмовіцца ад іх і знайсці больш аптымальны прыём.

Выразна ілюструе гэты працэс авалодання новым матэрыялам і тэхнікай. Спачатку майстар, як правіла, спрабуе папросту перанесці ўжо вядомыя яму ўзоры. Так адбылося з новай для беларускай традыцыі вышыўкай аднабаковым крыжам. Гэтая тэхніка была запазычана з розных крыніц разам з шэрагам выпрацаваных ужо выяў, якія ў мастацтвазнаўстве атрымалі назву "бракараўскія ўзоры". Сваёй лёгкасцю ў выкананні і магчымасцю пакрываць малюнкам вялікія плошчы яна адразу прывабіла беларускіх майстрых. Спачатку яны спрабавалі разам з новымі ўзорамі ўзнаўляць у гэтай тэхніцы традыцыйныя матывы, якія пераймалі з нацягу ці браната ткацтва. Такая імітацыя не атрымалася шырокага распаўсюджвання, і ў далейшым народная традыцыя выпрацавала свой адметны спосаб стварэння арнаментальнага дэkorу на аснове крыжыка.

У некаторых выпадках мастакі не звяртаюць пэўнай увагі на асаблівасці тэхналогіі. Сёння з дапамогай камп'ютэрных праграм можна ствараць на тканіне любыя выявы. У такім выпадку на рэчы можа з'явіцца элемент як па фактуры, так і па стылістычных характарыстыках арнаменту не сугучны агульнай вобразнай структуры. Так у сцэнічным касцюме можна убачыць ўзоры, узятыя з традыцыйных лікавых вышывак ці браната ткацтва, але выкананыя гладзевым швом на атласнай тканіне, ці жаночую кашулю, аздабленую "пад ткацтва" з дапамогай тамбурнага шва. Падобны чыста механічны працэс пераносу арнаментаваных кампазіцый уплывае на мастацкую якасць твора.

Пры ўвасабленні знакаў дзяржаўнай ці рэлігійнай сімволікі сімвалічны змест, як правіла, выразна дамінуйе ў творы. І калі вобраз не трансфармаваны ў адпаведнасці з патрабаваннямі матэрыялу і тэхналогіі, гармонія форм, агульны лад могуць быць парушаны.

Неперспектыўным уяўляецца і шлях, калі тэхналогія ператвараецца ў самацэту, і зноў жа разбураецца аднаасць формы і зместу.

Глыбокае разуменне прыроды тэхналогіі і яе сувязі з матэрыялам, здольнасць асэнсаваць кіравальную ёю – неабходныя ўмовы стварэння высокамастацкіх твораў.

Толькі так можна ўзбагаціць і паглыбіць вобразны строй. Прыкладам можа стаць за-

латое шыццё, шырока распаўсюджанае ў дэкоры прадметаў рэлігійнага культу праваслаўнай царквы. Гэтыя вышыўкі надзвычай працаёмкія, іх нельга назваць тэхналагічнымі, бо першапачаткова закладзены ў іх прыныцы будовы кампазіцыі, характэрны для лікавых швоў, страціў сувязь з тканінай. Геаметрычнасць элементаў тут дасягаецца без суаднесення іх з ніцямі палатна. Гэтая ірацыянальнасць адлюстроўвае выключнасць іх зместу, той прырытэт духоўнага пачатку ў чалавеку, якім прасякнута праваслаўная вера.

Прыкладам ураўнаважанай, гарманічнай суаднеснасці кампазіцыі арнаменту і тэхніцы яго выканання з'яўляецца комплекс беларускіх традыцыйных вышывак нацягам. Разумнае высновы цэласнасці і выразнасці гэтых арнаментаў здольнае не толькі паглыбіць наша бачанне прыгажосці народнага мастацтва, але і навучыць нас выкарыстоўваць гэты вопыт мастацка-творчых пераўтварэнняў у арнаменце ў сучаснай практыцы.

Разгледзім яго на прыкладзе арнаментыкі беларускага народнага касцюма. На практыцы любая тэхніка валодае значна больш шырокім спектрам магчымасцей, чым тэя, што выкарыстаны пры стварэнні канкрэтнага твора. Якасны выбар гэтых сродкаў вызначаецца пастаўленай перад майстрам задачай. Для яснага ўвасаблення асноўнай ідэі яму неабходна абмежаваць іх колькасць, ён вымушаны эканоміць і рацыянальна ўжываць прыныцы і сродкі кампазіцыі, выбіраць з іх тэя, што дапамогуць раскрыць ідэйна-вобразны змест твора.

Мы спынімся на аналізе арнаментальных кампазіцый, выкананых у тэхніцы нацягу. Нацяг выконваецца шляхам працягвання ніткі ў пэўным парадку на ўсю шырыню ці вышыню ўзору. І ў першым, і ў другім выпадку нітка павінна агінаць ніц палатна, бо пры вялікім памеры шыўкоў яна правісне і аздабленне страціць якасць. Памер шыўкоў мае аб'ектыўны максімум, які залежыць ад шчыльнасці і таўшчыні ніцей тканіны-асноў. Такім чынам, і каларовы шывок, і прасвет палатна могуць вар'іравацца ад адзінай ніткі да гэтага максімуму, чаргаванца ў пэўным рытме. Менавіта на гэтай заканамернасці і грунтуецца поле магчымасцей і абмежаванняў для ўтварэння ўзору ў нацягу.

Адзіны рад працягнутай праз палатно ніткі не мае дастатковага маштабу і завершанасці формы для складання з яго выразнага ўзору. У якасці параўнання можна прывесці мінімальны модуль у вышыўцы крыжам – крыжык. Ён уяўляе сабой арганізаваную выяву, мае дастатковы памер. Пры пэўнай рытмічнай пабудове з гэтых крыжыкаў ужо складаюцца невялікія бардзюры, якія ўпрыгожваюць кампазіцыю. У нацягу нават рытмічна арганізаваных шыўкоў адзінага рада падобны цэласны ўзор не атрымаецца. Перарывістую лінію ці ўзор з яе мы не можам назваць выразным арнаментам. Гэта больш падобна на фактуру ці дадатковы элемент арнаменту, да таго ж асобны шывок недастаткова складаны і мы не ўспрымаем яго як матыв. Але калі наступныя некалькі радкоў проста паўта-



3.



4.

імітацыя плеченай структуры і г.д. Падобнае прымяненне нацягу можна убачыць у старажытнарускіх вышыўках з выяўленчымі матывамі. Тут рытмічна чаргуюцца бардзюры, што складаюцца з дробных трохкутнікаў, квадратаў і інш. Магчыма і больш складанае вырашэнне прасторы, заснаванае таксама на распрацоўцы структуры. Але і ў ёй мы не вылучаем матывы як значную сэнсавую адзінку арнаменту, а ўсю выяву ўспрымаем як складанаарганізаваную фактуру.

Калі б перад майстрам стаяла задача выяўлення асобных матываў, якія размешчаны дыскрэтна адзін ад аднаго, як клеймы ў бардзюры і сетцы, яна аказалася б невыканальнай ці цяжкавыканальнай, асабліва пры ўмове захавання выразнасці адваротнага боку рэчы (бо нітку неабходна замацоўваць, і з правага боку тады бачны дробныя каларовыя шыўкі). У гэтай тэхніцы майстар усё роўна вымушаны шукаць аптымальныя ўмовы для таго, каб знайсці месца матыву ў абранай структуры распрацоўкі прасторы. Вось тут і працягае мяжа для выбару асноўнага прыныцы пабудовы кампазіцыі ў наборы. Арганізацыя яе з вылучэннем асобных элементаў-матываў у якасці асноўнага сэнсавога цэнтру з'яўляецца парушэннем логікі яе прыроды. Няма тут месца і для свабоднай фонавай прасторы, якая мае прыкметы хаосу, выпадковасці. Уся плошча арнаменту ўпарадкавана і арганізавана. Гэтая тэхніка становіцца тэхнікай парадку, увасабленнем ідэі законаў, якія вызначаюць быццё, а нараджэнне новага магчыма тут толькі на аснове папярэдняга, як праява яго творчай існасці.

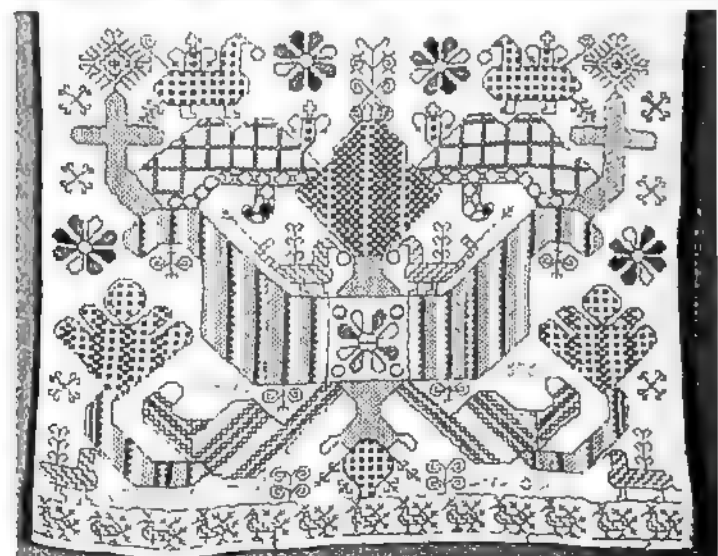
1-4. Фрагменты аздаблення тканых вырабаў з калекцыі Музея народнага мастацтва ў Раўбічах.

Увесці матывы ў падобны арнамент можна толькі ў сувязі з абранай структурай распрацоўкі прасторы. Варыянтаў вырашэння гэтай задачы мноства. Напрыклад, можна ў тую ж будову з шахматным размеркаваннем дробных квадратаў ці прамавугольнай за кошт пропускаў у рытмічнай заканамернасці ўключыць новую выяву, якую мы здолны вылучыць з агульнай прасторы і ўспрыняць як матыв. Гэта будова будзе ўжо шматгуэрэнай, але пры гарманізацыі арнаментальнай кампазіцыі ад аўтара спатрэбіцца больш высокае майстэрства. Вось менавіта на гэтым, больш высокім, узроўні і знаходзяцца традыцыйныя беларускія вышыўкі з вядомымі нам матывамі: ромбамі, касымі крыжамі, ломанымі лініямі, сваістымі і іншымі вытворнымі ад іх элементамі.

Як будуецца гэты арнамент? Пры выкананні вышыўкі нацыям лясчэй суадносіць наступныя рады швоў з папярэднімі так, каб шыўкі зрушваліся на адну-дзве ніці палатна. У выніку можна атрымаць дыяганальныя палосы, якіясны ва ўсіх кірунках. Пры змене іх з гэтых палосаў ствараюцца рабмичныя ячэйкі, у якіх размяшчаюцца адпаведныя матывы-ромбы. Побач з імі, у месцы спалучэння ячэек, лёгка стварыць матывы – касыя крыжы. Падказвае структура і логіку вызначэння ломаных ліній, трохкутнай, сваісты, Паводле гэтага прыняцця і будуецца беларускія вышыўкі. З паралельных дыяганальных чырвоных палосаў складаецца тое, што мы ўспрымаем як фонавую прастору, а матывы ўтвараюцца за кошт змены рэгулярнасці памесраў прасветаў палатна і каляровых шыўкоў.

Спецыфіка стварэння і ўспрымання гэтых матываў вельмі разнастайная. У некаторых выпадках мы вылучаем іх дзякуючы таму, што белыя прасветы ствараюць завершаную фігуру: ромб, крыж і г. д. Праз адрозненне іх фактуры і колеру ад агульнай прасторы яны ўспрымаюцца лінейна, як белыя на чырвоным фоне. Існуе ў беларускай традыцыі вялікая колькасць спосабаў ўзбагачэння гэтых матываў дадатковымі элементамі.

Асобна трэба адзначыць выпадкі, калі ўнутраная прастора матываў, выкананая колерам, вырашана такім чынам, што яна таксама ўспрымаецца як самастойны элемент, а той узор, што ствараецца з прасветаў палатна, становіцца для яго фонам і наадварот. Напрыклад, калі ў белы ромб улісаны касы чырвоны крыж. Гэта зусім іншы прынцып кампазіцыі матыву. Яго састаўныя часткі ўжо не могуць існаваць асобна адна ад адной, тут дзве процілегласці аб'ядналіся ў адзіную цэльную сістэму, і характэрныя рысы кожнай часткі абумоўлены наяўнасцю другой, супрацьпастаўленай па форме, колеру і фактуры. Такія выявы надзвычай напружаныя і выразныя.



5. Фрагмент падола жаночай сарочкі. 1848 г. Вышыўка на шпальце, роспісам, у насцілках і шыўкамі ніжнімі. Аланецкая губ., Каргаліўскі павет.

ціу другой, супрацьпастаўленай па форме, колеру і фактуры. Такія выявы надзвычай напружаныя і выразныя.

Падкрэслівае згаданы эфект і тое, што ўвесь узор прадстаўлены ў негатыве, а плошча арнаменту дакладна абмежавана ў прасторы прадмета (фартуха, сарочкі, наміткі). Як вядома, набор дазваляе ствараць двухбаковыя выявы, дзе адваротны бок такі ж якісны. Дык вось, з адва-



6. Падвесная заслона "Святые Зосима і Саватый". Другая палова XVII ст. Майстэрні Строганавых. Сольвычогорск.

ротнага боку, у пазітыве, падобнае супрацьстаянне элементаў ва ўнутранай будове матыву не ўспрымаецца так востра. Мяжа з белай прасторай рэчы знікае, і ўзор страчвае напружанасць, становіцца больш лёгкім.

Выяўленчае поле арнаменту настолькі прадумана, што хоць мы і вылучаем асобныя матывы, але не ўспрымаем іх асобна ад фонавай, структураванай прасторы. Іх нельга выняць з узору і перанесці ў іншае асяроддзе, іншы матэрыял без фрагмента фону. Усе элементы, якія складаюць арнамент, так непарушна звязаны ў адзінае цэлае, што пры змене любой характарыстыкі кампазіцыі аўтаматычна страчваецца яе цэласнасць. У адрозненне ад нацыгу ў вышыўцы крыжам выяўленчыя матывы-ружы, безумоўна, з'яўляюцца дамінуючым элементам у кампазіцыі і не звязаны так з фонам, таму яны вылучаюцца пэўнай самастойнасцю. Белы фон ўспрымаецца як застылая, пасіўная "адмоўная прастора", што прысутнічае як падаснова для матыву і не мае акрамя гэтага ніякай змястоўнай значнасці. У нацыгу ж матывы і фон узаемадзейнічаюць сумеснае існаванне. Элементы быццам з'яўляюцца вынікам сутнасных якасцей арганізацыі прасторы, а яна імкнецца заняць дамінуючае становішча ў кампазіцыі. Адначасна прыняццям пабудовы арнаменту настолькі натуральны ў гэтай тэхніцы, так сутнасна адпавядае яе прыродзе, што складаецца ўражанне, быццам ён народжаны ёю.

Безумоўна, рабмичныя арнаментыка мае больш старадаўнюю гісторыю, яна прасякнута значнасцю асноў рэлігій першабытных культур. Перад намі прыклад бездакорнага ўвасаблення гэтага зместу ў матэрыяле, прыклад выбару найбольш аптымальнага тэхналагічнага прыёму складання ўзору, прыклад максімальнага выкарыстання яго здольнасці гарманізаваць арнаментальныя кампазіцыі.

Літаратура:

1. Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного Исторического музея: Альбом. М. Изобраз. Искусство, 1982.
2. Поняев часоў – беларускі ручнік: Альбом / Склад і тэкст В.А.Лабачэўская. Мн. Беларусь, 2002.
3. Чернылов О.В. Формальная композиция. Творческий практикум. Мн. Харвест, 1999.

Мы прапануем нашым чытачам новую рубрыку "Выяўленчае мастацтва за межжэ", якая аб'яднае матэрыялы па актуальных праблемах сучаснага мастацтва ў свеце. Гэта – агляды знакамітых замежных выставаў, матэрыялы з пленэраў у розных краінах, творчыя партрэты асобных вядомых мастакоў.

Першы артыкул для рубрыкі Кацярына Кенігсберг «З гісторыі выстаў "documenta"» быў выбраны невядакова. Выстава сучаснага мастацтва "documenta", якая адбываецца ў нямецкім горадзе Касель, – адна з найбольш знакамітых у Заходняй Еўропе. Стаць яе ўдзельнікам лічаць за гонар усе мастакі. Сама выстава вызначае новыя мастацкія тэндэнцыі за чатыры гады паміж яе правядзеннем. Арганізатары імкнучыся спалучыць не толькі экспазіцыю сучасных форм мастацтва, але і паставіць пытанні гуманізму і дэмакратызацыі ў свеце.

Артыкул Кацярыны Кенігсберг, супрацоўніцы Інстытута імя Гётэ ў Мінску, удзельніцы спецыяльнага семінара для супрацоўнікаў Інстытута імя Гётэ з усіх краінаў свету на выставе "documenta" XI, заснаваны на асабістых ўражаннях і вывучэнні нямецкіх спецыялізаваных выданняў па гісторыі выставаў "documenta".

З ГІСТОРЫІ ВЫСТАВАЎ "DOCUMENTA"

Кацярына Кенігсберг

Нямецкі горад Касель мае асаблівае значэнне ў мастацкім свеце. З інтэрвалам у пяць гадоў у ім адбываецца *documenta*, сусветная выстава сучаснага мастацтва. Мастак, творы якога экспанаваліся на гэтай выставе, становіцца прызнанай асобай. Можна без перабольшвання сцвярджаць, што жываліцы, графікі, скульптары, стваральнікі аб'ектаў, інсталляцый і перформансаў стаяць у чарзе, каб атрымаць запрашэнне на выставу *documenta*.

У пачатку 1950-ых гадоў у мастака і прафесара мастацтвазнаўства ў правінцыйным горадзе Каселі Арнольда Бодэ нарадзілася ідэя прадставіць актуальныя накірункі ў сучасным мастацтве. У "айцоў" горада, амаль цалкам разбуранага ў гады вайны, у той час былі больш важныя задачы, чым фінансаванне выставаў мастацтва. Касель, які знаходзіцца прыкладна ў цэнтры Германіі, тым не менш ніколі і нічым з пункту гледжання мастацтва не быў вядомы. Становішча хутка змянілася, калі ў 1955 годзе да Касельскай федэратыўнай выставы садоў была далучана выстава сучаснага мастацтва.

Арнольд Бодэ сумесна з Вернерам Хафтмана, знакамітым нямецкім гісторыкам мастацтва, адабраў каля 700 твораў мастакоў з розных краінаў свету. "Вакол нас былі руіны, і мы шукалі, што магло б перамагчы і ліквідаваць разбурэнні. Мы ўбачылі музей Фрыдэрыцыяnum, пустыя каменныя сцены; мы ўбачылі нібыта ў люстэрку, што можа адбыцца, як можа выглядаць *documenta* – музей ста дзеён, форум мастацтва двацца-тых гадоў" (А.Бодэ, 1972).

Першая *documenta* была адкрыта 15 чэрвеня 1955 года пад назваю "Documenta. Мастацтва дваццатага стагоддзя. Міжнародная выстава".

Пра тагачаснае значэнне гэтай выставы гаворыць прафесар Вернер Шмаленбах, які шмат гадоў з'яўляецца членам Савета *documenta*: "Першая *documenta* характарызаваўся моцнай рэтраспектыўнасцю. Германія 1955 года неабходна было вярнуць страчанае. Прайшло толькі дзесяць гадоў пасля вайны, у часы нацызму сучаснае мастацтва не разглядалася – таму была вялікая патрэба глядзець."

Рэтраспектыўна твораў усіх найбольш вядомых накірункаў (канструктывізм (Піт Мондрыян, Макс Біл), экспрэсіянізм (Макс Бэкман, Эрнст Людвіг Кірхнер), кубізм, "Сіні коннік", футурызм (Умберта Бачыні, Джакама Бала)) і геныяльных мастакоў Пабло Пікаса, Васіля Кандзінскага і Фернана Лежа, – першая *documenta* паказвала мастацтва, якое пры нацыстах лічылася дэгенератыўным. Выстава мела вялікі поспех. Бодэ знайшоў ідэальны рэцэпт поспеху – ён аформіў выставачныя памяш-

канні так, каб найлепшым чынам паказаць карціны і скульптуры.

Прафесар Вернер Шмаленбах: "У той час не існавала ніякай канцэпцыі, ніякай прадуманай канцэпцыі. Галерка ішла пра лепшых сярод лепшых. Так проста гэта было."

Акрылены нечаканым поспехам, Арнольд Бодэ пачаў рыхтаваць другую выставу *documenta* пад назваю "II documenta"59. Мастацтва пасля 1945. Міжнародная выстава".

Фрагмент тэксту перадачы нямецкага (ФРГ) тэлебачання, 1959 год: "Спрэчкі і напружанне – прыкметы кожнай *documenta*. У 1959 годзе на прыкладзе 1800 твораў можна было ўбачыць мадэрн апошніх 50 гадоў. Сучаснасць таксама іграе ролю на *documenta* II. Наведвальнікі са здзіўленнем успрымаюць вялікія палотны маладога накірунку action painting з Амерыкі. Крытыкі спрачаюцца пра манеру выканання і праўдзівасць многіх работ".

Твораў на *documenta* II было так многа, што іх ужо немагчыма было размясціць толькі ў музеі Фрыдэрыцыяnum, экспазіцыя працягвалася ў Аранжарэі і палацы Белью. Адзін нью-йоркскі Музей сучаснага мастацтва даслаў амаль сто работ.

Былі выстаўлены творы прадстаўнікоў абстрактнага экспрэсіянізму Джэксана Полака і Марка Роткі, карціны Роберта Раўшэнберга, Вольса, скульптуры Альберта Джакамеці, Восіпа Цадкіна, Норберта Крыке, Генры Мура і Ханса Арпа.

Ціла Кох: "Мастацтва як адлюстраванне сучаснасці. Выстава *documenta* ў Каселі давала магчымасць зрабіць выснову пра духоўны стан нашай эпохі. Наведвальнікі часта пыталіся, "Гэта мастацтва вар'ятаў або для вар'ятаў?"

documenta III 1964 года ўпершыню сфармулявала прынцып "музея ста дзеён", які стаў абавязковым для ўсіх наступных выставаў *documenta*. Ствараўся "музей новага тыпу", "месца жывых сустрэч".

Дэвізам *documenta* III стала выказванне Хафтмана: "Мастацтва – гэта тое, што ствараюць знакамітыя мастаі". На трэцяй касельскай выставе цэнтральнай фігурай быў мастак як творчая, свабодная і аўтаномная асоба.

У Старой галерэі Бодэ стварыў 26 кабінетаў, дзе выстаўляліся вялікія групы мастакоў, у тым ліку Эрнст Людвіг Кірхнер, Васіль Кандзінскі, Макс Бэкман.

Асобнае месца займала экспазіцыя 500 малюнкаў апошніх васьмідзесяці гадоў (з канца XIX стагоддзя). Пад дэвізам "Святло і рух" прадстаў-

ляліся кінетычныя аб’екты: “Белы светлавы млын” Хайнца Мака, Ота Пінэ і Понтэра Юкера, “Аўтамабільная скульптура (жук)” Хары Крамера. Такія раздзелы, як “Выява і скульптура ў прасторы” і “Аспекты”, ахоплівалі творы 300 мастакоў з усяго свету, прапаноўвалі не толькі погляд у мінулае, але і вострыя мастацкія дыскусіі. Аднак поп-арт, які заявіў пра сябе як новы мастацкі накірунак толькі нядаўна, наўрад ці спыняў увагу наведвальнікаў *documenta* III

Прафесійны асяродкак назваў выставу самай важнай у гэтым дзесяцігоддзі. Так, праз дзевяць гадоў з моманту заснавання, *documenta* атрымала прызнанне ў мастацкім свеце.

Доктар Венцэль Якаб, былы супрацоўнік *documenta*:

“Першыя тры *documenta* зноў паднялі Германію на міжнародную мастацкую сцэну і, так бы мовіць, давалі ўзровень ведаў немцаў да ўзроўню іх еўрапейскіх суседзяў. І яны зноў зрабілі абстракцыю сусветнай мовай”.

Пры падрыхтоўцы *documenta* IV упершыню ўзгадніўся і зацвярджаўся ўдзел кожнага мастака. Савет *documenta* быў павялічаны да 24 чалавек, і Арнольд Бодэ, які заставаўся членам Савета і афіцыйным кіраўніком выставы, згубіў сваю вядучую пазіцыю. Вернер Хафтман і іншыя заснавальнікі *documenta* выйшлі з кіраўніцтва. Канцэпцыя выставы і працэс адбору мастакоў выклікалі хвалю спрэчак і пратэстаў.

Графесар Вернер Шмаленбах:

“Такое падкрэсліванне новага мае вельмі мала агульнага з мастацтвам. Такім чынам падтрымліваецца так званае “новае адзенне караля”. Надзвычай слабы і нешчаслівы для мяне прынцып. Гэта прывяло да таго, што выдатныя мастакі былі адбракаваныя, бо яны гаварылі і рабілі ўсё тое самае, што і чатыры гады таму, на минулай *documenta*. Можна сказаць, да новай *documenta* яны былі вымушаны мяняць скуру”.

На прэс-канферэнцыі ўвечар перад адкрыццём *documenta* IV незапрошаныя мастакі зрабілі хэпенінг “Я зраблю *documenta* свабоднай”: Вернер Шрайб, Вольф Фостэль, Ёрг Імендорф і іншыя правялі “мядовую акцыю”. Яны разлілі мёд на стале, за якім сядзела кіраўніцтва *documenta*. Мастацтва акцый не было прадстаўлена на чацвёртай касельскай выставе “з-за фінансавых складанасцей і недахопу плошчаў”.

Тым не менш выбар накірункаў і стыляў – поп-арт (Эндзі Уорхал, Рой Ліхтэнштэйн), оп-арт (Віктар Вазарэлі), мінімал-арт (Сол ЛеВіт), мастацтва кінетыкі і інсталіяцый – вызначаўся крытыкамі як сучасны духоўны шлях. На *documenta* IV упершыню было прадстаўлена мастацтва апошніх чатырох гадоў. Актуальнасць засталася асноўным патрабаваннем усіх наступных выставаў *documenta*.

Але і новы кіраўнік *documenta* V швейцарац Харальд Зэсман („генеральны сакратар”, які адказваў за канцэпцыю і правядзенне выставы) быў вымушаны прадоўжыць стварэнне міфа. Як супрацьпастасць “Музею ста дзеён” ён абвясцілае „Сто дзеён падзеяў”.

Канцэптуальнай ідэяй *documenta* V 1972 года стала “апытанне рэальнасці і сённяшнія сусветы вобразатвораў”. На выставе былі прадстаўлены мастацтва акцый, перформансы і мноства інсталіяцый. “Індывідuality мифологии” – так у той час гучала новае мастацкае вызначэнне *documenta*.

Найбольшае прызнанне на *documenta* V знайшоў новы мастацкі накірунак – фотарэалізм. У якасці кантрасту да яго выставілі так званае не-мастацтва: кіч, палітычную прапаганду і science fiction.

Вось два найбольш характэрныя прыклады

„Джон” Чака Клоўза – фотарэалістычны партрэт Джона Ленана, які быў выкананы трыма асноўнымі акрылавымі колерамі (магента, сіня, цыян) на палатне памерам 254 x 228,5 см.

“Манашкі ў лімонным ап’яненні” Чарльза Вілпа, каляровы здымак на стужцы (1968 год, 201х301 см.). Чарльза Вілпа называлі „Бойсам рэкламы”, “клоунам спажывання” альбо, паэтычна, па Іву Клійну, „прынцам прасторы”. Рэкламны фатаграф з Дэюсельдарфа заяваваў папулярнасць у 1960-ыя гады сваімі рэкламнымі кампаніямі гарэлікі “Пушкін”, фірм “Фольксваген”, “Пірэлі” і іншых. У раздзеле рэкламы, “свецце паралельных выяваў”, быў выстаўлены плакат з яго рэкламнай серыі “Афры-Кола”: тры маладыя прыгожыя манашкі са шклянкамі ў руках, ап’яненыя афры-колай. Творчая знаходка Вілпа дэманструе найбольш паспяховае рэкламнае крэда фатографа: „Трэ-

ба частавіць людзей тым, што яны не разумюць”.

Чарльз Вілп пра сваю працу: “Усё – мастацтва. Мастацтва – гэта рэклама нематэрыяльных прадуктаў харчавання. Прадуктаў харчавання, якія не праходзяць праз стрававод. Прадуктаў харчавання, якія падтрымліваюць людзей у жыцці. Мастацтва – рэклама, рэклама – мастацтва, мастацтва – камунікацыя, камунікацыя сацыяльная”.

Мастацкае асяроддзе абвясцілае *documenta* V найбольш інтэлектуальнай у гісторыі касельскіх выставаў. Але крытыка настроены скептычна “*Documenta* V сапсавала ўсё задавальненне”, “Больш элітны толькі Вагнераўскі фестываль у Байрэйце”, – так гучыць прысуд прэсы.

Шостая *documenta* адбылася ў 1977 годзе. Манфрэд Шнэкенбургер, яе мастацкі кіраўнік, упершыню прадстаўляе відэамастацтва. Тры тэхнічныя сродкі адлюстравання – фатаграфія, фільм і відэа – былі падняты ім да праграмнага мастацтва.

Упершыню дэманструецца камп’ютэрная графіка Харальда Коэна і лазерная інсталіяцыя Хорста Х.Баўмана, “Відэакампазіцыя Х” Нам Джун Пайка, відэа Бруса Наўмана, Эда Эмшвілера, Дугласа Дэвіса, Біла Віёлы. Ёзаф Бойс прапагандуе „пашыранае паняцце мастацтва” сваёй „Мядовай помпай на працоўным месцы” – сімвалам сацыяльнага арганізма і экалагічнай сістэмы кругавароту. Новую эру адкрылі манументальныя скульптуры Давіда Рабіновіча і Рыхарда Серы.

Другі раз у гісторыі *documenta* вялікай папулярнасцю карыстаецца малюнак.

Адной з сенсаций выставы становіцца твор “Кіламетр зямлі” (аўтар Вальтэр дэ Марыя), які ўяўляе сабой бурэнне 1000-метровага “твора”. Сенсацияй стала таксама прэзентацыя мастацтва ГДР. У якасці пратэсту супраць ГДР-аўскай формы рэалізму вядомыя мастакі Георг Базеліц і Маркус Люперц знялі свае творы. Але вялікая колькасць наведвальнікаў паказвае правільнасць абранай Манфрэдам Шнэкенбургерам канцэпцыі выставы.

У гэты час *documenta* стала ўжо своеасаблівым пацвярджэннем якасці мастацкіх твораў.

Доктар Венцэль Якаб: “Заўжды лічыцца, што *documenta* вельмі ўплывае на рынак. Але гэтыя выставы хутчэй абазначылі накірункі, прадставілі пошукі мастакоў на суд грамадскасці. Але яны рэдка стваралі тэндэнцыі альбо выхоўвалі мастакоў”

Наадварот, мастакі кшталту Ёзафа Бойса стваралі выставы *documenta*. Так, на *documenta* VII 1982 года Бойс склаў 7000 базальтавых камянёў перад касельскім музеем Фрыдэрыцыяnum як знак абяцання. А яго намер пасаdziць 7000 дубоў выклікаў сапраўдны фурор.

Ёзаф Бойс:
– Мая мэта – засадзіць дрэвамі ўвесь свет.
– Колькі вы хочаце пасаdziць самі?
– Як мага болей. Колькі змагу пасаdziць за сваё жыццё.

Разам з гэтым ідэйным лесам сенсаций на *documenta* VII стварылі гіганцкая кірка Клеа Альдэнбурга, гірлянды Ёрга Імендорфа, Зігмана Польке, Пера Кіркебі, Герхарда Рыхтэра, Ёорга Базеліца, Она Кавары, інсталіяцыі Імі Кнобель, Рэбекі Хорн, Ульрыкі Розенбах, перформансы пары Марына Абрамовіч – Улай.

Мэта куратараў *documenta* VII – вярнуць мастацтва ў музейныя межы. „Паслядоўная непаслядоўнасць” – такую канцэпцыю прапанаваў мастацкі кіраўнік Рудзі Фукс. Ён імкнуўся параўнаць амерыканскае і еўрапейскае мастацтва, якасць якога, асабліва тэндэнцыі нямецкай групы жываністаў „Новыя дзіка”, ставілася пад сумненне.

Рудзі Фукс: “Выстава спрабуе стварыць новую інсцэніроўку з шматбагінасці мастацтва, з мноства каляровых рэчаў, каб атрымаць новы вопыт, новыя ідэі, новае здзіўленне мастацтвам, – гэта менавіта тое, што нам неабходна. Мы павінны дысці ад старых умоўнасцяў. І мастакі павінны пакінуць радзіму і пайсці на рызык, каб мы маглі зноў адкрыць свет з дапамогай мастацтва. Такая аснова гэтай выставы”.

Documenta VIII. Манфрэд Шнэкенбургер – адзіны ў гісторыі выставы мастацкі кіраўнік, які быў другі раз запрошаны для падрыхтоўкі *documenta*. Ён расставілае новыя акцэнты: вялікая роля адводзіцца праграмам перформансаў (Лілі Фішэр, Minus Delta і, Адам Нойлд Інтэрмішн) і мноству гучавых (Джон Кейдж, Акіо Суцукі) і відэаінсталіяцый (Нам Джун Пайк, Джэні Хольцэр, Мары Джо Лафантэн, Фабрыцыю Плесі,

Петэр Фішлі/Дэвід Вайс). Значнае месца займаюць архітэктура і дызайн, ствараючы плаўны пераход да ўжыткавага мастацтва.

Тыповы прыклад – „Аўтаматычны рэстаран” мастацкай групы „Пентагон”, які прапануе нішу ўнутры складаных адносін паміж дызайнерамі і мастакамі праз стварэнне “мэблевага мастацтва”. Для *documenta* VIII „Пентагон” паглыбляецца ў сферу гастраноміі, стварае мадэль бясцро, у якім важная роля адводзіцца не крэслам і іншым прадметам абстаноўкі, а метаструктуры: спажыванне звязана з арганізацыяй, з цэнтрам і метаструктурай дызайну. Мікраэлектроніка, якая была выкарыстана ў гэтым праксеіс, паказвае, наколькі дызайн сёння залежыць не толькі ад каардынацыі дрэва, сталі і іншых моцных матэрыялаў, але і ад каардынацыі ўсяго навакольнага асяроддзя: грошай, заказчыкаў, пастаўшчыкоў і г.д.

Манфрэд Шнэкенбургер пра *documenta* VIII: “Я нават думаю, што якраз гэта *documenta* найменш патрабуе тлумачэнняў, таму што паняцце мастацтва – малююцца карціны, паказваюцца скульптуры... – становіцца ўсё больш даступным. Тое, што ў гэтых работах многа спрэчнага, – такія сітуацыя 1980-ых гадоў. І я не лічу недахопам, калі трэба працаваць над разуменнем твора, над рознымі ўзроўнямі яго, – усё гэта ёсць на выставе. Таму мы рыхтуем каталог, у якім творы апісваюцца, некаторыя нават расшыфроўваюцца. Нягледзячы на гэта, я лічу, што на выставе прадстаўлена вельмі жывое мастацтва, якое не толькі трэба расшыфроўваць, але якое разумее і само па сабе, калі яго прыняць”.

“Восьмая *documenta* – гэта маніпуляваная сцэна культурна-палітычных уяўленняў пра жаданае, што складаецца з адвольнай мешаніны мадэрна, які мае поспех, і актуальнага постмадэрна, цікавых опцый, дэманстратыўнай адмовы і паведамленняў пра адсутнасць. Але ўсё ж Манфрэду Шнэкенбургеру ўдалося праз пунктуальную пераканальнасць упарадкаваць і адпаведна інсцэніраваць матэрыял, які часта расчароўвае ”. (Wolfgang Rainer, *Stungarter Zeitung*, 15.7.1987).

Доктар Венцэль Якаб: „Я думаю, што *documenta* з’яўляецца сапраўдным жыццёвым элексірам для мастацкай сцэны. Часта гавораць пра адмену *documenta*. Яна стала непатрэбнай, залішне многа выставаў. Я гэтаму не веру. Я думаю, *documenta* павінна бачыць свой шанс у ролі сусветнага подыума мастацкай дыскусіі”.

“Чалавек, які ідзе ў неба” – гэта вонкавая інсталіяцыя Джонатана Барофскі становіцца праграмай для *documenta* IX (1992 год). Мастацкі кіраўнік бельгіец Ян Хозт бярэ за аснову выставы хаос і структурны прынцып. На яго думку, хаос – гэта не негатыўнае вызначэнне, а творчы прынцып, які гарантуе дынаміку мастацтву і мастацкім выставам.

На *documenta* IX мастакам было дазволена самім вырашаць, якія творы яны хацелі б бачыць у экспазіцыі. Упершыню за ўсю гісторыю касельскіх выставаў у *documenta* ўдзельнічаюць два афрыканскія мастакі. Твор аднаго з іх, нігерыйца Мо Ідога, выклікаў мноства спрэчак. На працягу ўсіх ста дзеён працы *documenta* IX мастак будзе з дапамогай “неэўклідавай тэхнікі працы” на плошчы перад Фрыдэрыцыяnumам “Сіпнальную вежу надзеі” з плаўнікоў, якія былі папярэдне сабраны на беразе Фульды (рака ў Каселі), пластыкавых паддонаў, адначасна дыскусуючы з наведвальнікамі выставы “Паўсхджэнанай іконай” стала экзатычная для наведвальнікаў выставы інсталіяцыя Іліі Кабакова “Туалет” на заднім двары Фрыдэрыцыяnumа. Яна нагадвала пра сацыялістычнае мінулае і пра “вырашэнне кватэрнага пытання”.

Японец Тадашы Кавамата таксама паспрабаваў вырашыць кватэрнае пытанне: ён пабудоваў на беразе Малой Фульды мноства халуп са старога дрэва, пластыку, кардону і іншых падручных матэрыялаў. “People’s Garden” з задавальненнем абжылі мясцовыя бамжы, павялічыўшы гэтым кантраст убогіх дамоў і прыгажосці навакольнай прыроды.

“The History of Documenta – Wax Museum” бельгійца Пёма Байе – тры вітрыны з інсталіяцыямі - быў выкананы ў выглядзе ўвахода ў музей. У вітрынах васковыя фігуры тых, хто, на думку мастака, унёс найбольш важны ўклад у гісторыю *documenta*. Першы – Ёзаф Бойс. Фігуру Бойса мастак апрануў у нязменныя капялюш, камізэльку і джынсы. Бойс стаў культавай асобай для касельскіх выставаў, ён удзельнічаў у *documenta* III – IX. Побач з Бойсам Пём Байе размясціў мужа і жонку Бодэ і Яна Хозэга.

На *documenta* IX былі пададзены таксама фотаздымкі Томаса Штру-

та і Джэймса Белінга, відэа- і гучавая інсталіяцыя Біла Віёлы, скульптуры Мікеланджэла Пісталета і Ульрыха Рукрыма, інсталіяцыі Ёзафа Кошута і Лотара Баўмгартэна. Мастацкі кіраўнік Ян Хозт правёў аб’ёмны інфармацыйны збор актуальнага мастацтва без строгіх канцэпцый.

Больш за 600 тысяч наведвальнікаў, якія цікавіліся мастацтвам, сабрала дзевятая касельская выстава. У экспазіцыях не было прапушчана нічога з тых з’яў, што лічыліся найбольш актуальнымі ў мастацкім свеце.

Крытыкі назвалі *documenta* IX перагружанай і неабмежаванай. Аднак пры гэтым крывая поспеху *documenta* стала ідзе ўверх. Выстава ўжо ператварылася ў міф, найлерш у нязменнай добразычлівасці публікі. Голы энтузіязм 1955 года ператварыўся ў інстытут, які забяспечваў даступнасць для ўсіх, хто цікавіўся новаўвядзеннямі мастацкага свету.

Documenta X 1991 года – сімвалічная, таму што яна алошняя ў тысячагоддзі. Спадзяванняў на яе было як ніколі многа. “Рэтраспектыва” – дэвіз мастацкага кіраўніка, французжана Катрын Давід, да *documenta* X.

Катрын Давід не была зацікаўлена ў выставе навінак, яна называе *documenta* X “культурным мерапрыемствам па важных пытаннях сучаснасці ў лютэрку мастацтваў”. “У час, які характарызуецца ненармальным беспарадкам – у мастацтве, але і ў грамадстве, і ў палітыцы, – асаблівым попытам карыстаюцца эстэтычнае мысленне і мастацкія ўяўленні, прычым не толькі ў выяўленчым мастацтве. Такім чынам, гэта не выстава на вечную тэму: што новага?”

Цэнтральным выставачным памяшканнем і на гэты раз становіцца Фрыдэрыцыяnum. Сацыяльна-крытычныя работы амерыканца Маршала, дакладна інсцэніраваныя фотаздымкі Джэфа Уолса, апрацаваныя на камп’ютэры “рэальнасці” Рычарда Хэмілтана, моманты будняў Эмілію Прыніса – царства вялікага фармату.

Астатнія – мініяцюрнае. Фотаздымкі нібы з сямейнага альбома. Выявы не аформлены. Але ў сваёй сукупнасці яны з’яўляюцца зыходным пунктам для мастацкіх спрэчак з рэальнасцю. Адчужэнне рэальнасці пераходзіць у фон будняў

Гэта *documenta* не толькі выйшла за сцены выставачных залаў, але і пераадолела геаграфічныя межы. Увесь свет убачыў яе ў Інтэрнеце.

Для Катрын Давід тэорыя мастацтва, яе духоўны пачатак не менш важныя, чым эстэтычны бок. Яна пашырыла *documenta* X, надала ёй форму дыскусійнага матэрыялу.

На працягу ста дзеён працы выставы штовечар адбываліся даклады, сустрэчы з гасцямі і мастакамі, на якіх абмяркоўваліся тэмы урбанізму, тэрыторыі, ідэнтычнасці, грамадзянскіх правоў, дзяржавы і рэсізму, глабалізацыі, посткаланіялізму і іншае. Матэрыялы таксама былі пададзены ў Інтэрнеце

У адным са сваіх інтэрв’ю Катрын Давід цытуе французскага пісьменніка і палітыка Андрэ Мальро: “Праблема культуры – даць людзям не тое, што яны хочуць, але тое, што яны маглі б хацець”. “Я думаю, – працягвае тэму Давід, – не трэба ісці на кампрамісы. Трэба працаваць як мага руслівей і ніколі не задаваць сабе няправільных пытанняў, напрыклад: як гэта спадабаецца публіцы? Я лічу, што прастора разумення паміж мастаком і публікай часта ўзнікае і пазней – як працяг альбо пашырэнне выставы. Хоць я ўпэўнена ў тым, што музей з’яўляецца месцам культуры, а *documenta* месцам спажывання культуры, усё ж непаразуменняў, дыстанцый ці фальшывых інтэрпрэтацый немагчыма пазбегнуць”.

Варта згадаць: рэакцыя на паведамленне, што новым мастацкім кіраўніком *documenta* X стане Катрын Давід, была падобна на эффект ад узарванай бомбы.

Уражанне ж ад назначэння мастацкім кіраўніком *documenta* XI Аквуі Энвезора можна параўнаць з ядзерным выбухам. Упершыню на такую пасаду быў запрошаны несёрапеец. Аквуі Энвезор, нігерыец з амерыканскім пашпартам, распрацаваў цалкам новую канцэпцыю для *documenta* XI. Ён разбурыў усе былыя межы і ўяўленні. Адзінаццатая *documenta* ўпершыню складалася з 5-і плагформ

Платформа 1: дэмакратыя як незавяршаны працэс.

Платформа 2: эксперыменты з праўдай, праваявая сістэма ў зменах і працэсы пошуку ісціны і міратворчасці

Платформа 3: крэолы і крэалізацыя.

Платформа 4: у асідзе: 4 афрыканскія гарады - Фрытаўн, Наганесбург, Кіншаса, Лагас.

Платформа 5 *documenta XI*.

Хоць па сцвярдзенню калектыву куратараў *documenta XI* усе пяць платформ былі раўнапраўнымі, гледачоў у асноўнай масе цікавіла толькі сама выстава ("Платформа 5"). У чатырох выставачных памяшканнях (Фрыдэрыцыяnum, Дакумента-хале, Культурбанхоф і Біндынг-Браўэрай), а таксама ў парку Карлсаўэ і ў некаторых раёнах горада размясцілі свае творы 116 мастакоў: фільмы і відэа (40 працэнтаў ад агульнай колькасці), інсталіцыі, фотаздымкі, графіка, вонкавыя аб'екты, праграмы перформансаў. 650 тысяч наведвальнікаў за сто дзён працы выставы – гэта новы рэкорд *documenta*. Экспазіцыя апошняй *documenta* павінна была паказаць, як эстэтычныя пазіцыі мастакоў уздзейнічаюць на грамадскае і палітычнае жыццё.

Он Кавара – "Мільён гадоў" Адзін з найбольш выразных і лаканічных аб'ектаў выставы. Праект, які быў пачаты ў 1979 годзе, растлумачнае важнасць дат як маштабу нашага існавання. The Past – гэта машынапіснае пералічэнне ўсіх гадоў ад 998031-га да нараджэння Хрыстовага да 1969 года. The Future лічыць гады ад 1996 года да 1001995 пасля нараджэння Хрыстовага. Пасярод залы – шкляная студыя, два мікрафоны: мужчына і жанчына па чарзе лічаць гады, на мільён гадоў уперад і на мільён гадоў назад.

Некаторыя творы – гэта асобныя выставы, цалкам уключаныя ў *documenta XI*, напрыклад, „Fishstory“ Элана Секулы – 105 каліровых фотаздымкаў, 26 тэкстаў і дзве дыяпракцыі.

Аквуі Энвезор зрабіў сваю *documenta* глабальным мерапрыемствам, аднішоў ад еўропацэнтрэўскай перспектывы. Чатыры першыя платформы былі праведзены ў найбольш важных грамадска-палітычных кропках зямнога шара. У дыскусіях прымалі ўдзел міжнародныя эксперты па пытаннях палітыкі, прававой сістэмы, эканомікі і іншых найбольш важных праблем сучаснасці. З дапамогай такой структуры *documenta* звязала краіны і кантыненты, якія да гэтага часу з-за вяршэнства заходняга разумення мастацтва былі за межамі сусветнай мастацкай выставы.

Кантэкстам сусветнага мастацтва сёння з'яўляецца не канкрэтнае лакальнае вымярэнне, а сусветная сетка сацыялалітычных умоў. *Documenta* працягвае тэндэнцыі 1997 года, яна трансфармуецца ў строгую інтэлектуалізацыю і тэарэтызацыю на навуковай аснове. Новая стадыя развіцця *documenta* бачыцца яе кіраўнікам не ў зборы мастацкіх прадуктаў у адным месцы, як гэта было прынята раней, а, згодна афіцыйнаму вызначэнню, у „абмене паміж сферамі мастацтва, да якіх адносіцца *documenta*, і іншымі сферамі і месцамі“. Аквуі Энвезор перавёў *documenta* ў новы фармат: у форму абмеркавання, у камунікатыўны працэс, які трэба разумець як „вытворчасць ведаў“.

КАРОТКІ АГЛЯД ВЫСТАВАЎ DOCUMENTA:

documenta I:

„documenta. Мастацтва дваццатага стагоддзя. Міжнародная выстава“ 15 чэрвеня – 18 верасня 1955, музей Фрыдэрыцыяnum Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: "Мастацтва XX стагоддзя" Жывапіс і скульптура накрункаў: кубізм, экспрэсіянізм, новая функцыянальнасць канструктывізм, сюррэалізм, абстракцыя і інфармель першай паловы XX ст. Удзельнікі: 148 з 6 краін. Колькасць экспанатаў: 670 Колькасць наведвальнікаў: 130 000

documenta II:

„II documenta'59 Мастацтва пасля 1945. Міжнародная выстава“ 11 ліпеня – 11 кастрычніка 1959, музей Фрыдэрыцыяnum, Аранжарэя, палац Белью. Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: "Міжнародная выстава" з большасцю абстрактных твораў жывапісу, скульптуры і графікі 1945–1959 гадоў

Удзельнікі: 392 з 36 краін. Колькасць экспанатаў: 1770 Колькасць наведвальнікаў: 137 000.

documenta III:

"documenta III. Міжнародная выстава".

27 чэрвеня – 5 кастрычніка 1964, музей Фрыдэрыцыяnum, Старая галерэя, Аранжарэя, Дзяржаўная школа прамысловага мастацтва. Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: "Музей 100 дзён" (Бодэ) з аддзеламі "Кабінет майстроў" (мастацтва з 1914 года), малюнак (з 1884), "Выява і скульптура ў прасторы", "Аспекты" (жывапіс і скульптура з 1959), "Святло і рух" (кунетычнае мастацтва)

Удзельнікі: 280 з 21 краіны. Колькасць экспанатаў: 1450. Колькасць наведвальнікаў: 200 000.

documenta IV:

"4 documenta. Міжнародная выстава"

27 чэрвеня – 6 кастрычніка 1968, музей Фрыдэрыцыяnum, Галерэя „An der Schönen Aussicht“, Аранжарэя. Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: выключна актуальны жывапіс і скульптура 1960 – 1968 гадоў, у тым ліку поп-арт і мінімал-арт

Удзельнікі: 150 з 12 краін. Колькасць экспанатаў: каля 1000. Колькасць наведвальнікаў: 220 880

documenta V:

"documenta V. Апытанне рэальнасці – сённяшняе сусветнае выява"

30 чэрвеня – 8 кастрычніка 1972, музей Фрыдэрыцыяnum, Фрыдрыхсплатц, Новая галерэя. Генеральны сакратар Харальд Зэман. Тэма і змест: под дэвізам "Апытанне рэальнасці – сённяшняе сусветнае выява" Актуальныя мастацкія накрункі – канцэптуальнае мастацтва, фотарэалізм і "індывідуальныя міфалогіі" – канфрантуюць з кічам, палітычнай прапагандай, science fiction, рэкламай і "мазнёй псіхічнахворых"

Удзельнікі: 218 Колькасць экспанатаў: каля 3200. Колькасць наведвальнікаў: 228 621.

documenta VI:

24 чэрвеня – 2 кастрычніка 1977, музей Фрыдэрыцыяnum, Аранжарэя, Карлсаўэ, горад. Мастацкі кіраўнік Манфрэд Шнэкенбургер. Тэма і змест: "Medien-dokumente" з часткова актуальнымі, часткова рэтраспектыўнымі аддзеламі жывапісу, скульптуры, перформансаў, фатаграфій, фільма, відэа, малюнка, утанічнага дызайну, кніг мастакоў. Прадстаўлены інсталіцыі ў гарадской прасторы і ўпершыню – мастацтва ГДР.

Удзельнікі: 492. Колькасць экспанатаў: каля 1400. Колькасць наведвальнікаў: 355 000.

documenta VII:

19 чэрвеня – 28 верасня 1982, музей Фрыдэрыцыяnum, Аранжарэя, Карлсаўэ, Новая галерэя, горад. Мастацкі кіраўнік Рудзі Фукс. Тэма і змест: падкрэсліць "музейнасць" жывапісу скульптур аб'ектаў і інсталіцый мастакоў 1902 – 1960 гадоў нараджэння. Усе творы не старэйшыя за пяць гадоў. Дамінанта "постмодэрнісцкі" "неэкспрэсіяністы" жывапіс так званыя "новыя дзікіх", а таксама інсталіцыі ў гарадской прасторы, сярод іх "7000 дубоў" Езафа Бойса

Удзельнікі: 182 з 20 краін. Колькасць экспанатаў: каля 1000. Колькасць наведвальнікаў: 387 381.

documenta VIII:

12 чэрвеня – 20 верасня 1987, музей Фрыдэрыцыяnum, Аранжарэя, Карлсаўэ, горад. Мастацкі кіраўнік Манфрэд Шнэкенбургер. Тэма і змест: актуальны жывапіс, інсталіцыі, мастацтва новых медыя, архітэктура (мадэлі) і дызайн у раздзелах: відэа, аўдыётэка, відэатэка, перформанс, ідэальны музей, работы на мяжы дызайну і скульптуры ў свабоднай прасторы.

Удзельнікі: 245 з 24 краін. Колькасць экспанатаў: каля 600. Колькасць наведвальнікаў: 486 811.

documenta IX:

13 чэрвеня – 20 верасня 1992, музей Фрыдэрыцыяnum, Дакумента-хале, Новая галерэя, Атанэум, Аранжарэя, павільёны Аўэ, Карлсаўэ, горад. Мастацкі кіраўнік Ян Хозт. Тэма і змест: аб'ёмны інфармацыйны агляд актуальнага мастацтва без строгіх канцэпцый: жы-

вапіс, скульптура, аб'екты, кіна-, відэа- і гукавыя інсталіцыі, мастацтва акцый і акты перформансу, а таксама джаз, бейсбол і бокс у суправаджальнай праграме. Рэтраспектыўны раздзел "калектыўнай памяці" з работамі Поля Тагена, Езафа Бойса, Альберта Джакамеці і інш.

Удзельнікі: 190 з 36 краін. Колькасць экспанатаў: каля 1000 Колькасць наведвальнікаў: 609 234.

documenta X:

21 чэрвеня – 28 верасня 1997, Культурны вакзал, падземны пераход каля яго, падземны пераход Трэпэнштрасэ, Фрыдрыхсплатц, музей Фрыдэрыцыяnum, Атанэум, Дакумента-хале, Аранжарэя. Мастацкі кіраўнік Катрын Давід. Тэма і змест: "Культурная маніфестацыя" на тэмы – урбанізм, тэрыторыя, ідэнтычнасць, грамадзянскія правы, "сацыяльная нацыянальная дзяржава", дзяржава і расізм, глабалізацыя рынкаў, раздзелы "паркурс", "рэтра-перспектыва" і "100 дзён – 100 гадоў" Мастацтва – рэтраспектыўнае і актуальнае - ілюструе інтэлектуальны дыскус

Удзельнікі: 120 з 27 краін. Колькасць экспанатаў: 700 Колькасць наведвальнікаў: 631 000.

documenta XI:

Мастацкі кіраўнік: Аквуі Энвезор.

Платформа 1: дэмакратыя як незавершаны працэс. Вена, 15 сакавіка – 20 красавіка 2001 і Берлін, 9 – 30 кастрычніка 2000

Платформа 2: эксперыменты з праўдай: прававая сістэма ў зменах і працэсы пошуку ісціны і міратворчасці. Нью-Дэлі, 7 – 21 мая 2001.

Платформа 3: крэолы і крэалізацыя. Ст. Лусія, 13 – 16 студзеня 2002

Платформа 4: у асідзе: 4 афрыканскія гарады – Фрытаўн, Наганесбург, Кіншаса, Лагас, 15 – 21 сакавіка 2002

Платформа 5: *documenta XI*. Касель, 8 чэрвеня – 15 верасня 2002, музей Фрыдэрыцыяnum, Культурны вакзал, Дакумента-хале, Біндынг-Браўэрай, Карлсаўэ, горад.



Удзельнікі: 116 (платформа 5). Колькасць наведвальнікаў: 650 000 (платформа 5)

documenta XII адбудзецца з 16.06 па 23.09 2007 г. Мастацкі кіраўнік – Роджэр М.Бюргель

Інтэрнет-старонка Documenta 11: www.documenta.de

Пераклад з рускай мовы.

ЧАЦВЁРА З АДНАГО ПАКАЛЕННЯ

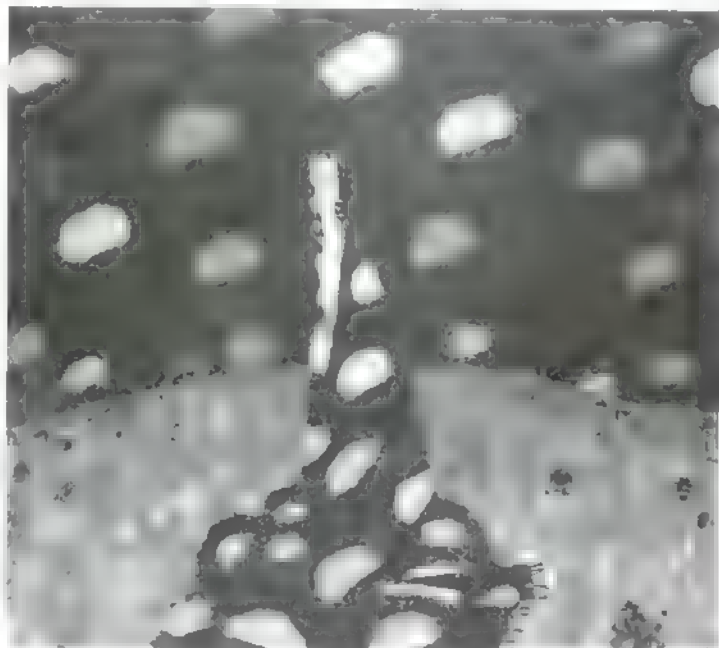
Міхал Баразна

Мастацтва – сфера суб'ектыўная і спрэчная, якая пакідае шырокую прастору для дыскусій. Гэта залежыць ад эстэтычнага вопыту самога мастака, панарамы асацыяцый і аналогій, якой валодае глядач. Сапраўды, складана прааналізаваць узаемасувязі паміж сучаснымі формамі мастацтва і эканамічнымі, сацыяльнымі, іншымі праблемамі грамадства. Але, безумоўна, своеасаблівае нашае жыццё знайшла яркае адлюстраванне ў выяўленчым мастацтве. І гэта яскрава адбіваецца ў творчасці чатырох прадстаўнікоў аднаго мастакоўскага пакалення – Уладзіміра Савіча, Уладзіміра Зінкевіча, Уладзіміра Тоўсіцка і Уладзіміра Кожуха.

Усе яны атрымалі заслужанае прызнанне свайго таленту ў нашай краіне і за яе межамі. Кожны імкнецца знайсці свае тэмы, вобразы і сугучны спосаб аўтарскага выяўлення. І хоць творчыя метады і манеры розныя, усе творы гэтых мастакоў аб'яднаны своеасаблівай рамкай і лінійнай вобразнай звязанай з сёрапейскімі традыцыямі памежжы стагоддзяў, іх творы адрозніваюцца высокай прафесійнай культурай.

Творы графіка Уладзіміра Савіча сучасныя па духу, але разам з тым нясуць адбітак традыцыйнай культуры і фальклору, гістарычных рэфлексій. Мастак вядомы як выдатны ілюстратар беларускай і замежнай мастацкай літаратуры. Яго працы маюць трывалую прафесійную аснову – малюнак, культуру колеру, дакладнасць кампазіцыйнага мыслення. Тэхналогія не перашкаджае аўтару засяроджваць увагу на творчым працэсе, выбудоўваць карціну для Савіча – значыць філасофстваваць. Высокі прафесіяналізм дапамагае мастаку і ў працы з колерам, які атрымлівае сэнсавы значэнне, вылучае персанажаў са сцэнічнага акружэння. Гармонія колераў у творах мастака заўжды падпарадкавана ўнутранаму напружанню. Падкрэслена дэкаратыўны фон, які канцэнтруе сэнсавыя цэнтры, яркія колеравыя фактуры, у якія па-майстэрску ўплечены фрагменты рэальнасці, – адпраўная кропка для разумення твораў Уладзіміра Савіча. У яго карцінах можна знайсці мноства кампазіцыйных планаў, аб'яднаных увагаю мастака.

Творчы падыход Уладзіміра Зінкевіча заснаваны на ўнікальнай здольнасці да кампазіцыйнага сінтэзу. З незвычайнай лёгкасцю мастак вырашае складаныя пластычныя і сэнсавыя задачы, агортвае глядача мелодый фарбаў і танальных нюансаў. У сваім жыццёвым Уладзімір Зінкевіч шукае страчаную гармонію чалавека і прыроды. Значнасці сюжэта адчуваецца не ў вядомым падкрэсленні падзеі. Эстэтычная задача мастака – мовай жывапісу выявіць глыбокі духоўны месці навакольнага свету. Створаныя ім вобразы заводзяць глядача ў загад-



У. Кожух. Настальгія. Палатно, алея. 1991.

кавы свет ілюзій, напоўнены лабірынтамі са знойдзеных сімвалаў і месцаў. А персанажы ўспрымаюцца як абагульненне духоўнага стану яго пакалення. Уладзімір Зінкевіч належыць да тых творцаў, якія звяртаюцца да экалагічных тэматык, адрозніваюцца вострым сацыяльным скандаваннем.

Серыя “Ціхая краса сусвету” адлюстроўвае сучаснае бачанне аўтарам блізкіх яму і сучаснікам тэм. Панарама вобразаў ахоплівае чалавек, беларускі краёвід і дэталі штодзённага побыту, аб'яднаныя адзінымі кампазіцыйнымі, танальнымі і каларыстычнымі прынцыпамі. Адна з задач серыі – адлюстраванне свету, дзе кожная дробязь нясе пэўны і глыбокі сэнс. Большасць твораў уяўляе сабою фігуратыўныя кампазіцыі, яднаючыя элементы якіх з'яўляюцца прыроднае асяроддзе.

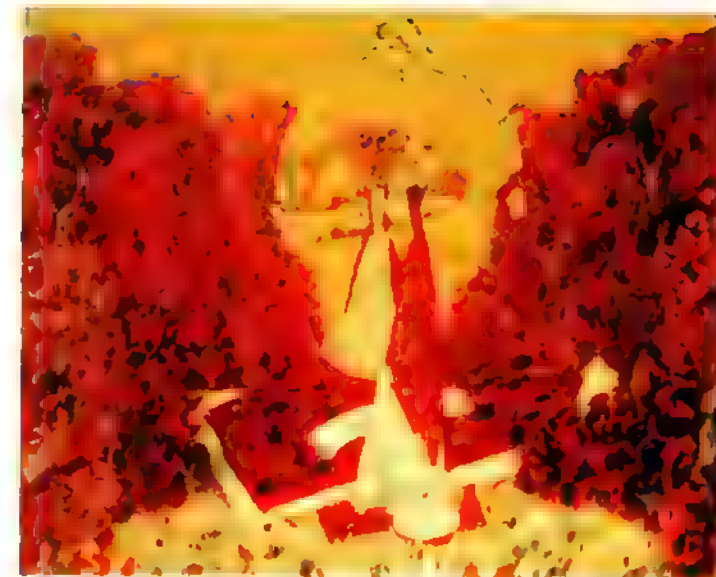
Уладзімір Тоўсіцкі мысліць аналітычна і канструктыўна, звяртае ўвагу на дробныя дэталі. Падкрэслена эмацыянальна-зместная роля колеру і малюнка, асабістае разуменне выразнасці жывапіснай прасторы – характэрныя рысы жывапісных твораў Тоўсіцка. Яго карцінам уласцівы асаблівы ўнутраны рух, які адкрывае шырокую прастору для глыбіннага падтэкстаў і ўяўленняў. Паказаныя аўтарам прадметы з рэальнага свету – аб'яднаныя краёвід і элементы інтэрыера – усе гэта народжана ўспамінамі мастака і ўплечена ў таннае жывапіснае лёгкае, нібыта гуляючы. Прынцып гульні, прапанаваны мастаком, адразу падкрэсліваецца следкамі свайго разумення і без праваў напышлівасці.

Уладзімір Кожух лёгка і артыстычна ў сваёй творчасці. Яму ўласцівы складаныя кампазіцыйныя структуры, багатыя матавых каларовых паверхняў, якія ён кладзе на жывапіснае палатно філіграннымі дотыкамі і пачынае. Пачарк мастака паліграфічны, надзелены тонкай поліграфічным гучаннем светлай гачы. Мастак здаецца, толькі дакранаецца да паверхні палатна. Жывапіс Уладзіміра Кожуха – гэта гульня фантазіі і святых фарбаў. Тэтуценнасць і суверэная сканцэнтраванасць, што інтрыгуе недагаворанасцю, пранізвае ўсю творчасць мастака. Свабодна і расквантавана напісаны палатны і гэта сведчыць пра майстэрства жывапісца.

Калі вярнуцца да працэсаў у сучасным выяўленчым мастацтве, хоць адзначыць на прыкладзе прадстаўленых у артыкуле мастакоў, што ідзе эстэтызацыя творчасці, арыентацыя глядача на каштоўнасці, якія ўжо склаліся ў грамадстве. Творчасць Уладзіміра Савіча, Уладзіміра Зінкевіча, Уладзіміра Тоўсіцка і Уладзіміра Кожуха – яскравы прыклад гармоніі асобы чалавека, традыцый і творчасці.



У. Зінкевіч. Лісты дзёніка. Палатно, акрыл. 2002.



У. Кожух. Восень. Палатно, алея. 2000.



У. Савіч. Уладзімір. Камбінаваная тэхніка. 1995.



У. Тоўсіцкі. Восень у Казіміра. Палатно, алея. 2003.



У. Тоўсцiк. Нацюрморт для валторны. Палатно, алеф. 1999.



У. Савіч. Шэсце анёлаў. Казьбіраваная тэхніка. 1995.

Уладзімір Савіч, Уладзімір Зінкевіч, Уладзімір Тоўсцiк і Уладзімір Кожух атрымалі заслужанае прызнанне свайго таленту ў нашай краіне і за яе межамі. Кожны імкнецца знайсці свае тэмы, вобразы і сугучны спосаб аўтарскага выяўлення. І хоць творчыя метады і манеры розныя, усе творы гэтых мастакоў аб'яднаны своеасаблівай рамантычнай лініяй вобразаў, звязанай з еўрапейскімі традыцыямі памежжа стагоддзяў, іх творы адрозніваюцца высокай прафесійнай культурай.

ПАМІЖ АРХАІКАЙ І СУЧАСНАСЦЮ

Ала Шамрук

Пластику Юрыя Анушкі цяжка ўлісаць у кантэкст беларускай скульптуры, асабліва манументальнай. Індывідуальная і самабытная мова, у сучасным гучанні якой чуецца мноства кодаў і насласненняў розных культур, характарызуе работы, якія аўтар стварае ўжо ў першыя гады пасля заканчэння (1990) Акадэмі мастацтваў. На іх узнікненне дзіўным чынам паўплывалі асацыяцыі, народжаныя аднойчы ўбачаным персідскім рэльефам "Стрыжка авечак", рэальны матыў якога трансфармаваўся ў знакавысць. Замест жывой плошчы праявілася тэндэнцыя да нефігурацыйнасці, да самастойнага значэння формы, у якой не столькі адлюстроўваецца рэальнасць, колькі адбываецца мастацкая гульня вобразаў і асацыяцыямі. Ёю спароджанымі, — спачатку ў серыі ляўкасаў, потым — у скульптурнай пластыцы. У пластыцы праступае скульптура мадуляцы генетычнай памяці пра гісторыю чалавечай цывілізацыі, з якой нарадзілася сучаснае мастацкае мысленне, у метафарычна-знакавым і фармальным вырашэнні твораў прачытаюцца рэмінісцэнцыі скульптуры Персіі, Індыі, інкаў і майя, адначасова адбіваюцца характэрныя для сённяшніх мастацкіх пошукаў калейдаскапнасць і мазічнасць, іронія і недагаворанасць, гульня сэнсамі і формамі. Мастацкія вобразы Ю.Анушкі нібыта сімвалізуюць саму піктаграму мастацтва, яго культурны код.

У вобразах аўтара жыве вялікая архайка, якая выпяняе ўплыў абязлічаных стандартаў сучаснага свету, паскораны рытм медыйных сістэм, якія ўвайшлі ў сучаснае мастацтва. Гэта страчаны дух велічы старажытных культур. Магічны сэнс, сімволіка, сакральнае быццё твораў адкрываюцца нечакана, на скрыжаванні чыста фармальных пластычных і кампазіцыйных знаходак, міфалогій, візуальных вобразаў рэчаіснасці і хуткай, іскрамётай думкі, разлічанай на асацыяцыйнасць успрымання. Іх характарызуе шматсэнсавасць і непрадказальнасць прачытання.

Кампазіцыйны аўтара пабудаваны на складаным перапліценні рухаў і формаў, сувязь з рэальнымі правобразамі ў якіх завуліравана. Рэальны матыў, сюжэт, думка ператвараюцца ў магічны знак метафару, лаканічны і выразны па форме. Ён ўражвае навізной і нечаканасцю гучання, дэкаратыўнасцю пластыкі, спалучэннем фактур, матэрыялаў, колераў (зале-най і залачнай бронзы, каляровага літога шкла, граніту), манументальнасцю мастацкай думкі, магутнай, часам брутальнай лепкі аб'ёмаў, энергетыкі, здольнай утрымаць прастору. Зашыфраваныя ў знаках-сімвалах пластычныя вобразы існуюць на мяжы мінулага і сучаснага, рэальнага і абстрактнага, іранічнага, ігравага і містычнага, дэманструюць падабенства то з прасторавым арнамантам, своеаса-бным іерогліфам, дзіўным канструктарам, то са старадаўнім малым амулетам, рытуаль-ным каменем, у якіх захаваліся таямніцы сак-ральнага свету і шаманскай містыкі.

Скульптар гуляе з формамі стылізаваных ног і рук, з іх дапамогай ён стварае бяско-нцыя варыяцыі розных тэм і вобразаў. Ногі як унаслабленне руху і рукі як пластычны знак акумуляуюць для яго ўнутраны свет чалавека. З гэтых немудрагелістых знакаў узнікаюць пластычныя метафары, ва ўспрымання якіх адчуваецца трансцэндэнтны позірк на рэчаіс-насць. У брутальна-манументальных пластыч-ных формах цалеснасць то бесследна раства-ецца, то, узбунтаваўшыся, прарываецца з ня-стрымнай энергіяй у напружаных мускулах рук.

Адзіноцтва ад рэальных візуальных воб-разаў і сюжэтаў, скульптура ўжо жыве сваім не-залежным жыццём, падпарадкоўваецца толькі логіцы мастацкіх змяненняў, дэманструе тэн-дэнцыю адыходу да беспрадметнасці. І недзе, недасягальна воку і свядомасці, знаходзіцца таямніца, якую можна было б назваць «філа-софскім каменем» ці адвечным пошукам ісціны.

Духоўная сувязь з манументальнымі воб-разамі старажытных культур — скульптурнымі і архітэктурнымі — надала творам аўтара ма-гутнасць формаў, уласціваю нават кампазіцы-ям, выкананым у маленькім маштабе. Ману-ментальнасць масы кантрастуе з лёгкасцю, нават бязважасцю думкі ў аснове твораў. Яе можна параўнаць з жывым нервам, што пра-ходзіць праз пазачасавасць спрытычнага се-анса і замяняе сабой глабальную па маштабу ідэю, наяўнасць якой лічылася абавязковай для твораў манументальнага мастацтва.

Тэмы твораў — гэта, як правіла, экстрэмаль-



Ноч на Івана. Бронза, метал. 2003.

На стар. 48.

Прагулка. Ляўкас. 1998.

Прагулка па рацэ. Ляўкас. 1993.

Начное. Ляўкас. 1995.

Качынае паляванне. Бронза, граніт. 2003.

Ной. Бронза, шкло, дрэва, ракушчнік. 1998.

няя станы мяцежнай душы, якая не ведае спакою, эмацыянальнасць, схаваная за гульнёй пластычных формаў і празрыстых метафар, за ўяўнай статычнасцю кампазіцый («Неадпраўленае пісьмо», «Мяцежная думка», «Лягаль», «Сізіф», «Канкіста»), сюжэты з гісторыі і міфалогіі, прасякнутыя напружаннем волі і думкі. У іх увасоблены гранічны стан свабоды, унутранай незалежнасці, непакорнасці, адвечнае імкненне чалавека да самаўдасканалення («Дзесяць падзвігаў», «Сізіф», «Канкіста»).

Нечаканасцю гучання і выразнасцю лакалічнай формы ўражае ператварэнне рэальнага матыву ў фантастычны магічны знак («Прагулка па рацэ»).

Спыненым у часе рытуальным дзеянствам з містычным патаемным сэнсам устрымаюцца творы «Танец» і «Танец сонца». Танец – дзіўная па прыгажосці метафара свабоды – з’яўляецца тут пластычным знакам падпарадкаванага рытму магутнай унутранай энергіі, у якім адчуваецца магнетычнае прыцягненне, віхуранасць.

Мастацкае гучанне кампазіцыі «Ной» пабудавана на рэальных правообразах біблейскага сюжэта і фармальным падыходзе да кампазіцыі, на перапляценні хрысціянскай міфалогіі, шаманскай містыкі, дахрысціянскай рытуальнай абраднасці і чыста пластычных і кампазіцыйных пошукаў.

Рытм паўтораных знакаў-сімвалаў шматразова ўзмацняе тэму руху, фарміруе арнамент-іерогліф, прасторава вырашаны ў выглядзе калона-абеліска ў кампазіцыі «Бяглык», спалучае ў сабе традыцыйную манументальную форму і яе пластычную і вобразную навізну.

У пластыцы аўтара можна згледзець перамогу культурнага кола – мастацкага над натуральна-прыродным, метафарычна-знакавым над эмацыяна-пачуццёвым, строгага парадку над хаосам, дыялог старажытнай архайкі і сучасных фармальных пошукаў. Тут адчуваецца водбліск вышэйшай матэматыкі – у геаметрызаваных структурах, у сіметрыі руху і формаў, якая паўтараюцца і пераклікаюцца, у імкненні да раўнавагі і ўстойлівасці. Архітэктанічнасць многіх работ выяўляецца ў рытмічнасці, структурнасці, масіўнасці, звароце да формы піраміды – самай устойлівай і дасканалай архітэктурнай формы («Паход на ўсход», «Лягаль», «Сізіф», «Танец»), – упісаны ва ўсечаную пірамідку ці формы калона-абеліска («Бяглык», «Пераможца»). Разам з тым пры ўзнікненні твораў адсутнічае рацыянальнасць ці аналітычнасць – толькі асацыятыўнасць сувязей і супастаўленняў – вобразных і пластычных.

Творчасць Юрыя Анушкі дазваляе пановаму зірнуць на магчымасці манументальнага мастацтва ў сучасным асяроддзі, якое разам з новай архітэктурай здольна ствараць цікавыя ансамблі.

Рэфлексія як спосаб мастацкага мыслення дае магчымасць аўтару віртуозна гуляць гістарычным і культурнымі рэмінісцэнцыямі, рознымі стылямі, застаючыся сучасным, самабытным і непрадказальным.

Пераможца. Бронза, граніт. 2003.



На стар. 51

Бяглык II. Бронза. 2000.
Сізіф. Бронза. 1997.
Дзесяць падзвігаў. Бронза. 2000.
Танец. Бронза, граніт. 1999.



заслужаны дзеяч мастацтваў Украіны Васіль Васіленка.

25 лютага спектаклем «Спячая прыгажуня» тэатр оперы і балета ўпаўночнай памяці выдатнага скрыпача, народнага артыста Беларусі **Льва Гарэліка**. На працягу сарака гадоў Леў Гарэлік быў першай скрыпай сымфанічнага аркестра тэатра. «Гэта быў музыкант ласкава Божай», — успамінаюць пра яго ў тэатры. Менавіта салюруючая скрыпка вылівае ў балетных спектаклях усе найбольшыя знакі мелодыі. Яна пастаянна выдзяляе шырую размову з артыстамі, з аркестрам, з гледачамі. І ад таго, хто ў гэты вечар іграе сола на скрыпцы, залежыць, адбудзецца гэта размова або музыка так і застанеца наборам нот, прыгожым акампанеентам для асобных харэаграфічных нумароў. У вечар, прысвечаны 75-годдзю з дня нараджэння выдатнага скрыпача, партыю першай скрыпкі выконвала канцэртмайстар аркестра Рэгіна Саркіскава. За дырыжорскім пультам быў заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі Мікалай Калядка. А галоўныя партыі ў спектаклі выканалі народная артыстка Беларусі Кацярына Фадзеева і заслужаны артыст Беларусі Ігар Артамонаў.

4 сакавіка партыю Чыю-Чыю-сан у аднайменнай оперы ДПучыні выканалі заслужаныя артыстка Беларусі Наталія Кастэнка. У мінулым выдучы сабіста беларускай оперы, цяпер яна жыне і працуе ў Германіі. Следзячы памяць Н.Кастэнка як адну з самых эмацыянальных, выразных спявачак мінскай сцэны, надзеленую незвычайным артыстычным талентам. Яе гераіням — Джэлільдзе ў «Рыгілетта», Мікаэле ў «Кармэн», Наталію Растокі ў «Вайне і міры», Вяліцце ў «Траўняце», Надзеі Яноўскай у «Дзім павялічэнні караля Стаха» — былі падлучаны найбольш чуйныя рукі душы. Кожная партыя спявачкі была пазначана адметнай інтэрпрэтацыяй. Адным з лепшых у яе разнастайным рэпертуары быў вобраз Чыю-Чыю-сан. Гэту партыю Н.Кастэнка рыхтавала разам са слаўтай Наталіяй Сац — кіраўніком Маскоўскага дзіцячага музычнага тэатра, а потым з гэтым тэатрам выступала ў спектаклі «Чыю-Чыю-сан» на гастролях у Амерыцы. Партнёркамі Н.Кастэнка ў гэтых вечарах на беларускай сцэне былі народны артыст Расіі Э.Пеллеаўчанка, народная артыстка Беларусі Н.Руднева, народны артыст СССР А.Савіч. За дырыжорскім пультам стаяў Андрэй Галанцаў.

Т. Аляксандрава.

...
ЮНЕСКА аб'явіла 2004 год годам слаўтага танцоўшчыка і харэографа **Рудольфа Нурыева**.

У лістападзе 2003 года на сцэне МХАТ ім Чэхова адбылася прэм'ера спектакля трупы Навіцкага рускага балета «Возрождение». Спектакль пастаўлены па п'есе маскоўскага драматурга Віктара Генрыхска, які вучыўся разам з Р.Нурыевым у Ленінградскім харэаграфічным вучылішчы. Твор-

чы праект ініцыяваў на сінтэзе драмы і харэаграфіі.

...
Італьянская кіназорка **Джына Лала-Брыды** вядомая ва ўсім свеце. Невыпадкова яна, кумір следачоў 50 — 60-ых гадоў, мела тытул першай прыгажуні Еўропы. Але, як вядома, таленавіты чалавек — таленавіты ва ўсім. У юнацтве Джына скончыла мастацкую акадэмію і на працягу сваёй напружанай акцёрскай дзейнасці не перастала ляміць і маліваць. Выстава яе работ пад назвай «Жыццё ў мастацтве» прайшла ў маскоўскім Музеі выяўленчых мастацтваў імя А.Пушкіна. Сярод работ шмат прысвечана балету — «Эмеральта», «Прыма-балерына», «Маленькая танцоўшчыца» і інш.

...
Апошній прэм'ерай **Барыса Эйфмана**, аднаго з найбольш значных і малябных сучасных рускіх харэографіў, з'явіліся балет «Хто ёсць хто». Музыкальная аснова спектакля — «Алду» дэспіх стракатая — фрагменты з Дзюка Элінгтона, Самуэля Барбера, Сяргея Рахманінава. Сцэнаграфія Вячаслава Окунена, вядомага беларускаму гледачу многімі сваімі работамі ў Нацыянальным тэатры балета.

Спектакль «Хто ёсць хто» прысвечаны тэме эміграцыі рускіх артыстаў за мяжу, дакладней, у Амерыку. Галоўныя героі — два рускія танцоўшчыкі і зорка амерыканскай шоу-Цікава, што сярод выканаўцаў вядучых партый — таксама «эмігранты», нідзіяны беларускія артысты **Аляксей Турко і Ігар Сідзько**, якія некалькі сезонаў назад яшчэ танцавалі вядучыя партыі на беларускай балетнай сцэне. Абодва былі лаўрэатамі балетнай прэміі «Філіп Морыс». Як сведчыць крытыка з нагоды новай работы Б.Эйфмана, «моцны танец гэтых артыстаў найбольш пераважна на тэрыторыі сучаснай, «тад Заход», пастыць». Магчыма, гэта ўплыў той харэаграфіі, якую яны танцавалі ў Мінску?

...
У мінулым годзе Прэзідэнт Польскай рэспублікі А.Кваснiewскі гаравіў **Барыса Эйфмана**, мастацкага кіраўніка пецярбургскага Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра балета, найвыскай узнагародай Польшчы — Камандорскім крыжам за выдатны ўнёсак у польска-расійскае культурнае супрацоўніцтва. Урачыстае ўручэнне ўзнагароды адбылося ў Нацыянальным оперным тэатры ў Варшаве.

...
6 лютага спектаклем «Шафэрунок» Вількі тэатр адзначыў 95-годдзе з дня нараджэння **Сімона Вірсаладзе**, выдатнага тэатральнага мастака, аднаго з карыфеяў сучаснага выяўленчага мастацтва.

З балетным мастацтвам ён быў знаёмы літаральна з дзяцінства, у Тыфлісе вучыўся ў балетнай школе ў вядомай балерыны Марыі Перыні, выхаванцамі якой былі такія знакамітыя артысты, як В.Чабукіяні, А.Чыхвадзе, Н.Рамішвілі, І.Сухішвілі.

Але перамагла любоў да жыцця, вучоба ў Акадэміі мастацтваў у Тбілісі і Ленінградзе. Як сцэнограф, Вірсаладзе працаваў у Тбіліскай тэатры оперы і балета імя З.Паліяшвілі, у тэатры оперы і балета імя Кірава.

У Вількім тэатры разам з харэографам Юрыем Грыгаровічам Сімон Вірсаладзе працаваў над аднаўленнем спектаклямі. Сярод іх асабліва такія славытыя балеты, як «Легенда пра каханне», «Каменная кветка», «Спартак», «Іван Грозны», «Рамэо і Джульета» і інш., спектаклі, якія на некалькі дзесяцігоддзяў вызначылі напрамак развіцця балетнага тэатра.

Выдатны майстар касцюма, С.Вірсаладзе працаваў у кіно, стварыў цудоўныя касцюмы да фільмаў «Кароль Лір» і «Тамлет», супрацоўнічаў з вядомымі рэжысёрамі ў драматычных і оперных тэатрах.

...
17 лютага 2004 года памерла вядомая руская балерына, спявачка балетнага педагога, народная артыстка СССР **Соф'я Галоўкіна**. Выдатны дзеяч рускага харэаграфічнага мастацтва, яна пражыла амаль 90 гадоў. З іх амаль трыццаць (з 1933 года) былі вядучай танцоўшчыцай Вількіга тэатра, выконвала на яго сцэне многія партыі ў класічным і сучасным рэпертуары — Нікія, Саванільда, Аўрора, Зарэма, Дзіяна Міраль. Амаль 40 гадоў Соф'я Галоўкіна была нязменным кіраўніком Маскоўскага харэаграфічнага вучылішча. Яна выхавала цэлае сузоре балерын, якія складалі гонар не толькі расійскага, але і сусветнага балета. Сярод іх — Наталія Бисмертэна, Ніна Сарокіна, Марына Ляонава, Ала Міхальчанка, а таксама Гіліна Сцяпаненка, Надзея Працова, Марыя Аляксандрава.

Соф'я Галоўкіна — асобная эпоха ў рускай балетнай педагогіцы.

...
29 лютага ў Маскве прайшла цырымонія ўручэння прызга часопіса «Балет» «Душа танца». Сярод лаўрэатаў — мастак **Барыс Месерэр** і кампазітар **Андрэй Пятроў** (у намінацыі «Магавіны»), салістка Марыінскага тэатра **Дзіяна Вішнева** (у намінацыі «Каралева танца»), балетмайстар-рэпетытар Вількіга тэатра Расіі **Кацярына Максімава** (у намінацыі «Мэтр танца»), салістка балета Маскоўскага музычнага тэатра імя К.Станіславаўскага і У.Неміроўскага-Данчані **Таццяна Чарнаброўкіна** і салістка Маскоўскага дзяржаўнага тэатра класічнага балета **Кацярына Бярозіна** (у намінацыі «Зорка»), педагог-рэпетытар балетнай трупы Новасібірскага тэатра оперы і балета **Лідзія Крупеніка** (у намінацыі «Настаўнік»).

...
У сакавіку ў Вількім тэатры адбудзецца прэм'ера спектакля «Балеты Джардыка Баланчына».

Па матэрыялах Інтэрнэта і перыядычнага друку падрыхтавала Таццяна Мушынская.

нашы аўтары

Баразна Міхась Рыгоравіч — кандыдат мастацтвазнаўства, прарэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, лаўрэат Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь за 2001 г. у намінацыі «Мастацкая крытыка і мастацтвазнаўства», аўтар кнігі «Беларуская кніжная графіка 1960 — 1990-ых гадоў» (2001).

Брылон Вольга Герцаўна. Скончыла Беларускае дзяржаўнае акадэмію музыкі па спецыяльнасці «музыказнаўства». З 1989 года працуе музыказнаўцам у Белдзяржфілармоніі. З 1993 па 2002 гг. — рэдактар музычнай рэдакцыі Беларускага радыё. З 2003 года дырэктар — мастацкай кіраўнік Канцэртна-лекцыйнага бюро Беларускай дзяржаўнай філармоніі. Аўтар шматлікіх публікацый пра музычнае мастацтва ў рэспубліканскім друку.

Грамовіч Уладзімір Пятровіч — заслужаны артыст Беларусі, акцёр Дзяржаўнага тэатра лялек.

Грамыка Людміла Аляксееўна — тэатральны крытык. Скончыла Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Працуе ў часопісе «Мастацтва». Аўтар шматлікіх артыкулаў пра тэатр.

Грамыка Алена Віктараўна — філолаг, супрацоўнік часопіса «Мастацтва».

Катлярская Лідзія Яўгенаўна. Аспірантка БДУ культуры. Навуковы супрацоўнік навукова-творчай лабараторыі беларускага народнага і сцэнічнага касцюма.

Кенігсберг Кацярына Якаўлеўна. Каардынатар культурных праграм Інстытута імя Гётэ ў Мінску (з 1995), арганізатар міжнародных выставаўных праектаў, куратар М-Галерэі. Выпускніца Беларускага дзяржаўнага лінгвістычнага ўніверсітэта (1992). Вышукальніца Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Асноўная тэма навуковага даследавання — міжнароднае культурнае супрацоўніцтва ў галіне выяўленчага мастацтва.

Лецка Яўген Рыгоравіч — пісьменнік, кандыдат філалагічных навук. Аўтар кніг прозы

(«Па цаліку», «Дарога ў два канцы»), многіх літаратуразнаўчых прац.

Мушынская Таццяна Міхайлаўна — пісьменніца, журналістка, тэатральны крытык. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету. Стажыравалася ў Польшчы ў галіне балетнай крытыкі. Працуе ў часопісе «Мастацтва».

Нічкоў Барыс Уладзіміравіч — музыкант-габіст, педагог, заслужаны артыст Беларусі, лаўрэат рэспубліканскага конкурсу выканаўцаў на духавых інструментах, кандыдат мастацтвазнаўства. Скончыў Уральскую кансерваторыю. У 1960 — 1966 гг. саліст Дзяржаўнага народнага аркестра Беларусі, аркестраў Беларускага тэлебачання і радыё, тэатра оперы і балета. З 1967 выкладае ў Беларускай акадэміі музыкі, у 1981 — 1991 — загадчык кафедры, з 1987 — прафесар. Арганізатар і мастацкі кіраўнік ансамбля салістаў Дзяржаўнага аркестра сімфанічнай і эстраднай музыкі (1993). Аўтар кнігі «Народныя духавыя інструменты ў музычнай культуры Беларусі» (1981).

Рыбчынскі Віктар Антонавіч — акцёр тэатра-студыі «Кінаакцёр», аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

Чурко Юлія Міхайлаўна, артыстка балета, мастацтвазнавец, педагог. Доктар мастацтвазнаўства, прафесар, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі. Даследуе гісторыю і тэорыю харэаграфіі, беларускі народны і прафесійны танец. Аўтар манаграфій пра беларускі балетны тэатр і народны танец. Аўтар балетных лібрэта і сцэнарыяў дакументальных фільмаў. Арганізатар і кіраўнік навукова-даследчай лабараторыі танцавальнай творчасці пры БДУ культуры.

Шамрук Ірына Міхайлаўна. Скончыла Эканамічны ўніверсітэт. Выкладае ва Універсітэце культуры (эканамічную тэорыю). Кандыдат культуралогіі.

summary

Spiritualness and Theatre. (p. 1)

The publication begins with an article where V. Saleyew, PhD, a theatre critic, B. Lutsenka, People's Artist of the Republic of Belarus, artistic director of the M. Gorky National Academic Drama Theatre, and R. Yankowski, People's Artist of the USSR, a winner of the 2003 prize «For Spiritual Revival», discuss eternity and spiritualness. In connection with this, they touch upon the problems of the theatre and criticism: objectivity and promotion through the media.

Viktor Rybchynski. Belarusian Theatre Today. (p. 4)

A postgraduate student of the Belarusian Academy of Arts talks about the state and the problems of the national theatrical art and the psychology of its perception by the contemporary Belarusian workers of culture as well as the ordinary public.

Liudmila Hramyka. They've Made It. (p. 8)

The editor of the magazine's theatre section summarizes the results and shares her impressions of the «Open Format» round-table discussion, taking part in which were A. Kureichyk, a playwright, A. Hartsuyew and U. Sheherban, directors of the Y. Kupala National Theatre, and R. Alshewski, a theatre critic.

Uladzimir Hramovich. Uncle Uladzik. (p. 15)

The material concerns the creative work of Uladzislaw Ulasaw, an actor of the Belarusian State Puppet Theatre, who is about to turn 75 years old.

Alena Hramyka. A Hundred Years Without Chekhov. (p. 16)

Chekhov's image is attractive but not easy to depict. The author of the article does it thoughtfully, putting her heart and soul into this portrait. One hundred years after the great writer's death, we learn new things about him, which may be truly illuminating.

Volha Brylon. Larysa Aleksandrowskaya. The Round of Life (For her Birth Centenary). (p. 18)

The material is on the life and creative work of the renowned

singer of Belarusian songs including the famous *Pierapiolachka (Little Hen-Quail)*, which became her calling tune, an actress and the leading performer of the glorious parts in *Carmen*, *Prince Igor*, *Mermaid* etc., as well as one of the former chief directors of the BSSR Bolshoi Academic Opera and Ballet Theatre. She is the best-known and most celebrated of all the Belarusian artists of the past century.

Barys Nychkow. What Did the Competition Show? (p. 22)

Notes on the D. Biada 3rd International Competition of the Performers on Woodwind Instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon), which was held in November 2003 in the city of Lvov. **Tattsiana Mushynskaya. «And the Stream Flows With Song...», or Inspired by Karatkievich's Word.** (p. 240)

An account of the music recital where the songs set to U. Karatkievich's verses were performed by the soloists of the Belarus orchestra directed by M. Finberg.

Yulia Churko. Have We Lost Our Way? (p. 26)

A polemic on the 16th Vitsiebsk Festival of Contemporary Choreography and its development in our country and abroad.

Iryna Shumskaya. Romantic Depressiveness. (Gothic Aesthetics in Contemporary Music Culture). (p. 32)

Introduction to the aesthetics of the Gothic style in rock music which developed from post-punk in the late 1970s. The article describes the Gothic rock groups from Great Britain, where they first appeared, and from other countries as well as the Belarusian Goths. They are all marked by a romantic depressiveness with unconventional peculiarities of its own, which are discussed in the article.

Yawgen Letska. Emigrants' Return. (p. 33)

Ales Pashkevich, a talented poet and prose writer, gives in his reminiscences a survey of

Belarusian 20th-century drama. In his research, he has given an assessment and warned against neglect of an essential layer of drama which is very important for the nation. He has analysed the art of the Belarusian emigrant dramatists of «the first wave» and «the second wave».

Nina Sakava. The Eternal Circle. (p. 35)

The author's reaction to a magazine publication.

Lidziya Katliarskaya. The Harmony of Ornaments. (p. 36)

The article deals with the study of folk ornaments.

Katsiaryna Kenigsberg. From the History of the DOCUMENTA Exhibitions. (p. 39)

The article relates the history of eleven significant exhibitions of documents, which have been held in the German city of Kassel since 1950. The material is published for the first time.

Mikhail Barazna. The Harmony of Tradition and Contemporaneity. (p. 44)

The features of four artists belonging to the same generation — U. Savich, U. Towstsih, U. Kozhukh and U. Zinkievich.

Ala Shamruk. Between Archaic and Contemporary. (p. 49)

Artistic feature of Yu. Anushka, a young sculptor.

...

The publication is concluded with *Artistic Life News* (p. 52), *Our Authors* (p. 54), *Summary* (p. 55) and *Pages of the Calendar* (p. 56).



Я. Адзіночанка. Сакавіцкі кот.

Красавік 2004

- 1 85 гадоў з дня нараджэння **Раісы Уладзіміраўны Кудрэвіч** (1919 – 2000), жывапісца, графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
- 2 100 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Лявонцьевіча Акуліча** (1904 – 1972), кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;
- 70 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Панцеляйманавіча Зуева**, жывапісца.
- 4 95 гадоў з дня нараджэння **Галіны Міхайлаўны Ізержной** (1909 – 1954), жывапісца.
- 5 95 гадоў з дня нараджэння **Лазара Саулавіча Рана** (1909 – 1989), графіка, жывапісца;
- 60 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Васільевіча Кліменкі** (1944 – 2001), акцёра, рэжысёра;
- 60 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Дзмітрыевы Логінавай**, кінааператара.
- 9 105 гадоў з дня нараджэння **Льва Маркавіча Літвінава** (сапр. Пурэніч) (1899 – 1963), рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;
- 70 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Мікалаевіча Асядоўскага** (1934 – 1990), жывапісца;
- 60 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Пятроўны Сямёнавай**, канцэртмайстра, заслужанай артысткі Беларусі;
- 50 гадоў з дня нараджэння **Святланы Леанідаўны Абрамовіч**, мастака.
- 10 110 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Ізраілевіча Фрыдмана** (1894 – 1975), рэжысёра, заслужанага дзеяча культуры Беларусі;
- 50 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Вацлававіча Матусевіча**, жывапісца.
- 11 85 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Мікалаевіча Смоліча** (1919 – 1987), рэжысёра оперы, народнага артыста Беларусі, народнага артыста Украіны, народнага артыста СССР.
- 12 110 гадоў з дня нараджэння **Веры Паўлаўны Рэдліх** (1894 – 1992), расійскай і беларускай актрысы, рэжысёра, педагога, народнай артысткі Расіі;
- 100 гадоў з дня нараджэння **Соф’і Дзмітрыевы Лі** (1904 – 1980), жывапісца, заслужанага работніка культуры Беларусі;
- 70 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Іванавіча Калядэнкі**, танцоўшчыка, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за выбар прыведзеных фактаў, а таксама за змяшчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў навадкі абмеркавання, не падлягаючы пункту гледжання аўтараў. Матэрыялы, якія дасылаліся ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп’ютары або надрукаваны на машыны праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцензуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку налігаваных браку зваротаў у друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне № 734.

Падпісаны ў друку 19.03.2004.

Фармат 60x90 1/8. Папера афсетная. Друк афсетны.

Гарнітура «Garamond Narrow».

Ум. друку арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 8,68. Тыраж 743. Зак. 704.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»».
220013, г. Мінск, пр. Ф. Скарыны, 79.

Нямецкі горад Касель мае і мастацкім свеце. З інтэрвал адбываецца documenta, сусветная мастацтва. Мастак, творы якіх ланаваліся на гэтай выставе, становіцца прызнанай асобай. Можна без перабольшвання сцвярджаць, што жывапісцы, графікі, скульптары, стваральнікі аб’ектаў, інсталляцый і перформансаў стаяць у чарзе, каб атрымаць запрашэнне на выставу documenta.

З гісторыі выставы
“DOCUMENTA”
стар. 39



БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ

ДУХОЎНАСЦЬ І ТЭАТР
СТО ГАДОЎ БЕЗ ЧЭХАВА
“АДКРЫТЫ ФАРМАТ” У МІНСКУ

Падпісны індэкс
у каталогу “Белпошты”
індывідуальная падпіска - 74958
(кошт аднаго нумара 2800 рублёў)
ведамасная падпіска - 74883
(кошт аднаго нумара 7000 рублёў)
ISSN 0208-2551 **МАСТАЦТВА**. № 3. 1-56